



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
DEPARTAMENTO DE TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA

JORGE HENRIQUE DA SILVA ROMERO

Sertão, sertões e outras ficções:

Ensaio sobre a identidade narrativa sertaneja

CAMPINAS
2015

Jorge Henrique da Silva Romero

Sertão, sertões e outras ficções:

Ensaio sobre a identidade narrativa sertaneja

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Suzi Frankl Sperber

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida pelo aluno Jorge Henrique da Silva Romero e orientada pela Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber

**CAMPINAS
2015**

Agência de fomento: Capes
Nº processo: 0

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

Si38s Silva Romero, Jorge Henrique da, 1980-
Sertão, sertões e outras ficções : ensaio sobre a identidade narrativa sertaneja / Jorge Henrique da Silva Romero. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Suzi Frankl Sperber.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Sertões. 2. Personagens literários - Brasil - Sertanejos. 3. Identidade social na literatura. 4. Ficção brasileira - História e crítica. 5. Criação (Literária, artística, etc.). I. Sperber, Suzi Frankl, 1939-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Sertão, sertões and other fictions : essay on narrative identity of sertão

Palavras-chave em inglês:

Sertões

Characters and characteristics in literature - Brazil - Sertanejos

Group identity in literature

Brazilian fiction - History and criticism

Creation (Literary, artistic, etc.)

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Alfredo Cesar Barbosa de Melo

Mário Luiz Frungillo

Eduardo Vieira Martins

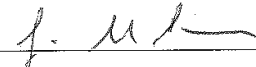
Berthold Karl Zilly

Data de defesa: 20-08-2015

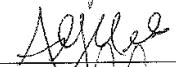
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:


Suzi Frankl Sperber



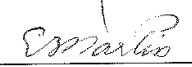
Alfredo Cesar Barbosa de Melo



Mário Luiz Frungillo



Eduardo Vieira Martins



Berthold Karl Zilly



Fabio Akcelrud Durão

Anita Martins Rodrigues de Moraes

Anna Christina Bentes da Silva

À dona Júlia, Regina, Lúcia, Carolina e à pequena Julia,
meu tempo de manga.

Eu queria mesmo era arrancar da memória todos os nomes, todas as conversas fiadas e afiadas, os momentos que ainda devem estar em algum lugar por ai. Mas agradecer todo mundo já sabe: é tarefa ingrata.

Explicação que queria mesmo é como é que pessoas que estão tão longe vivem tão perto da gente. A gente carrega um mundo inteiro de pessoas. Algumas estão quentes nas lembranças, aquecem os sentimentos, já outras nem lembro, assim são.

Dona Júlia é mãe que não esquece a benção. Sertaneja mulher que muito me ensinou pelo olhar, pelo verbo, pelo amor e se fosse preciso, pela peia também. Dona Júlia é poeta que dispensa palavras. Regina é mãezinha, é doçura, amor, carinho, coragem, é manhã de esperança, olhos de saudade. Lucia é tia, mas bem poderia ser mãe, é força, valentia e também carinho, cuidado e amor.

Carolina costura sentimentos e histórias. Eu penso que bastava uma grande rede para balançar todos os nossos sonhos, mas nossos sonhos Carolina não cabem em nenhuma uma rede, nossas memórias eu nem sei quando viraram versos e o futuro é coisa de se ouvir com as conchas das mãos.

Julia? Julia é um mundo que descobre que as coisas tem seu sabor, suas cores, seus aromas, mas ela mistura tudo e o que sai é vida, é esperança. Julia sem saber ensina que para amar não se precisa de muita coisa.

Escrever, pois não é também tarefa ingrata? E quanto eu não queria encher um monte de páginas brancas de um mundão de palavras bonitas só pra falar da Suzi, a mestra. Mestre é aquele que até no silêncio das palavras enche nosso mundo de sentidos.

Tem gente que enche o mundo de coragem. Dona Melania é dessa gente, pessoa incrível, experiência, vida e dedicação que nunca se esgota (há de viver duzentos anos).

Seu Severino: gaúcho, trabalhador, colorado e são paulino, pai pra toda obra. Poucos sabem, mas é também um grande contador de causos.

Nair, Lenir, Cleonir, Eloir e Ivanir tem algo em comum: de alguma forma todos participaram desse processo, compartilhando experiências e enriquecendo um convívio sempre intenso. Assim também Ana Paula que escapou de ter seu nome terminado em “ir”, Adriel, Gabriel, Letícia, Daniel, Ariel, Zé, Armando, Pedro, Luiza, Lurdes, Nathália, Felipe, Rose, Ulisses, Renan, Vinicius, Bruna e Moacir, que também não escapou do “ir”.

Presos a um barco no meio do oceano em direção a uma ilha, não é metáfora é simplesmente amizade (com certa dose de loucura e pantagruelismo). Ednei de Genaro, doutor Genaro, curioso como todo bom intelectual, sensível, amante dos contos de Edgar Allan Poe, dos poemas de Rimbaud, do cinema francês e leitor voraz de filosofia. Travessias Ednei, travessias...

Alex Natalino: ? ! * # & + =¹

Amizade pode ser a arte de fazer um café. Ninguém melhor que Ednaldo para degustar um bom pão de queijo com café. Cheiro de amizade e companheirismo.

Passou agora a pouco um pássaro verde, ave de canto suave e delicado, sussurrou-me os nomes de: Fabião, Kedma, Sapo, Rô, Diego(s), Expedito, Maria, Elizete, Murilo, Ursão, Hélio, Robson, Guilherme, Lilian, Alexandre, Renanzinho e Renanzão, Douglas, Maurão, Jura, Bruno, Eduardo, Kenia, Fábio, Elza, Gabi, Beatriz, Rowilson, Baiano, Ramon, Daniela, Mário, Malavazzi, Bernard, Fernandão, Danilão, Chorão...

A gente pra ter ideia é preciso escutar o canto dos pássaros. É preciso ouvir gente que sabe mais que a gente. Alfredo Cesar Barbosa de Melo e Mário Luiz Frungillo pela paciência de ouvir minhas besteiras no exame de qualificação e pela generosidade em compartilhar, comentar e sugerir. O agradecimento se estende aos professores Berthold Zilly e Eduardo Vieira Martins, que aceitaram com muita generosidade a travessia deste sertão.

Viver é lutar, acreditar na emancipação humana e transformar os sonhos em matéria do dia. Salve Crítica Radical com Jorge, Célia, Rosa e Maria, assim como Juliana, Robson e o pequeno ou pequena, semente de esperança, aos tantos outros companheiros e companheiros que alimentam o sonho de ver brotar uma nova sociedade.

A universidade pode ser muita coisa, inclusive espaço de amizade. Ao poeta Beso, que transforma a academia em espaço de poesia. Kate, Frank, Régis, Daniel, Gustavo, Cris, Aparecido, Rocha, Fernandinho, Carmen, Digão, Marcos, Anita Moraes e tantos outros que transformam esse espaço em um lugar de efervescência e calor humano.

Tem gente que só a gente conhece. Tiana é a Sebastiana, mas bem poderia ser mãe, em seus braços um ninho de carinho e puxão de orelha. Convivência alegre em todos estes anos. Viva Tiana!

Um lugar não é um, são muitos. Agradeço aos amigos e amigas do IEL: Miguel, Cláudio e Rose, Pessoas incríveis que enriquecem nosso cotidiano. Esmeraldo, Nivaldo, Dona

¹ Alex Natalino é signo e sentimento, amizade que não se esgota em palavras. É preciso conhecer os segredos do mundo.

Luiza, Dona Malu, Carlão e Carlinhos, Emerson e todos que também transformam a universidade em espaço de con-vivência.

Aos mestres e mestras com carinho: Arnoni Prado, Maria Eugênia, Francisco Foot, Márcia Abreu, Márcio Seligmann-Silva, Bethania Amoroso, Alcir Pécora, Anna Bentes e Fábio Durão.

Aos funcionários e funcionários da Unicamp.

CAPES: bendita bolsa!

A todos que, de uma forma ou de outra, foram essenciais não somente na pesquisa, mas na vida (mesmo que muitas vezes não soubessem disso).

RESUMO

Sertão: palavra de enorme riqueza no imaginário, na história e cultura(s) do Brasil. Lugar desértico, paisagem árida e desoladora, onde vive uma população em constante processo migratório, lugar de uma rica cultura popular e também um espaço de barbárie, misticismo e miséria? O sertão se apresenta sob diversos aspectos, despertando sensações e sentimentos, evocando imagens e apresentando-se como resultado de uma longa experiência sócio-histórica e ficcional. Este trabalho investiga a formação da identidade narrativa sertaneja, percorrendo assim uma trajetória que tem como característica central a multiplicidade de autores, gêneros e discursos que formam as veredas de um processo em contínua transformação.

Palavras-chave: Sertão, sertões, identidade narrativa, dualidade Hércules-Quasímodo, Microfísica *poiética*.

ABSTRACT

“Sertão”: enormous wealth word in the imagination, history and culture(s) of Brazil. Desert place, desolate landscape, population in constant migration process, rather than a rich popular culture and also a barbarism space, mysticism and misery? The “sertão” is presented in several respects, awakening sensations and feelings, evoking images and presenting themselves as a result of a long social-historical and fictional experience. This work investigates the formation of narrative identity, thus covering a trajectory that has as its central feature a variety of authors, genres and discourses that form the paths of a process in continuous transformation.

Sumário

Prólogo: Ensaio como forma em ação	15
Introdução: Sertão, história e ficção	19

Parte I: Mito civilizatório

Capítulo 1: <i>Terrae Incognitae</i>	27
O sertão e a máquina do mundo	27
A geografia fantástica do desconhecido	31
O mito da conquista, a conquista do mito.....	43
Capítulo 2: Heróis civilizadores	51
Experiência, fantasia e pulsão de ficção.....	51
O banquete bárbaro: Polifemo, Caliban e os gentios do sertão	64
As faces de Cacambo: alegoria e mito civilizatório.....	71

Parte II: Hércules-Quasímodo: sertão, pensamento crítico e ficção

Capítulo 3: Dualidade Hércules-Quasímodo.....	88
O sertão, a cidade e as letras	88
Dualidade Hércules-Quasímodo ou: retratos menores de homens-símbolos.....	93
<i>Heróis de tipos díspares</i>	101
Hércules de couro reluzente: Lampião e a saga do cangaceiro	104
Quasímodo ou: a interdição literária dos pobres.....	119

Parte III: Microfísica poética

Sertão, signo e sentimento	132
----------------------------------	-----

Capítulo 4: Guimarães Rosa: O sertão, o mundo e vice-verso.....	139
No coração das tramas	139
Sertão: <i>estes seus vazios</i>	142
Capítulo 5: Patativa do Assaré: A experiência <i>poiética</i> do sertão.....	160
Poesia, experiência e sociedade	160
Filosofia de um trovador nordestino	164
Dilúvio de rimas no sertão	170
Os <i>ingém</i> da técnica	182
Referências bibliográficas	191
Anexo	207

*Urubu é vila alta,
Mais idosa do sertão:
Padroeira, minha vida –
Vim de lá, volto mais não...
Vim de lá, volto mais não?...*

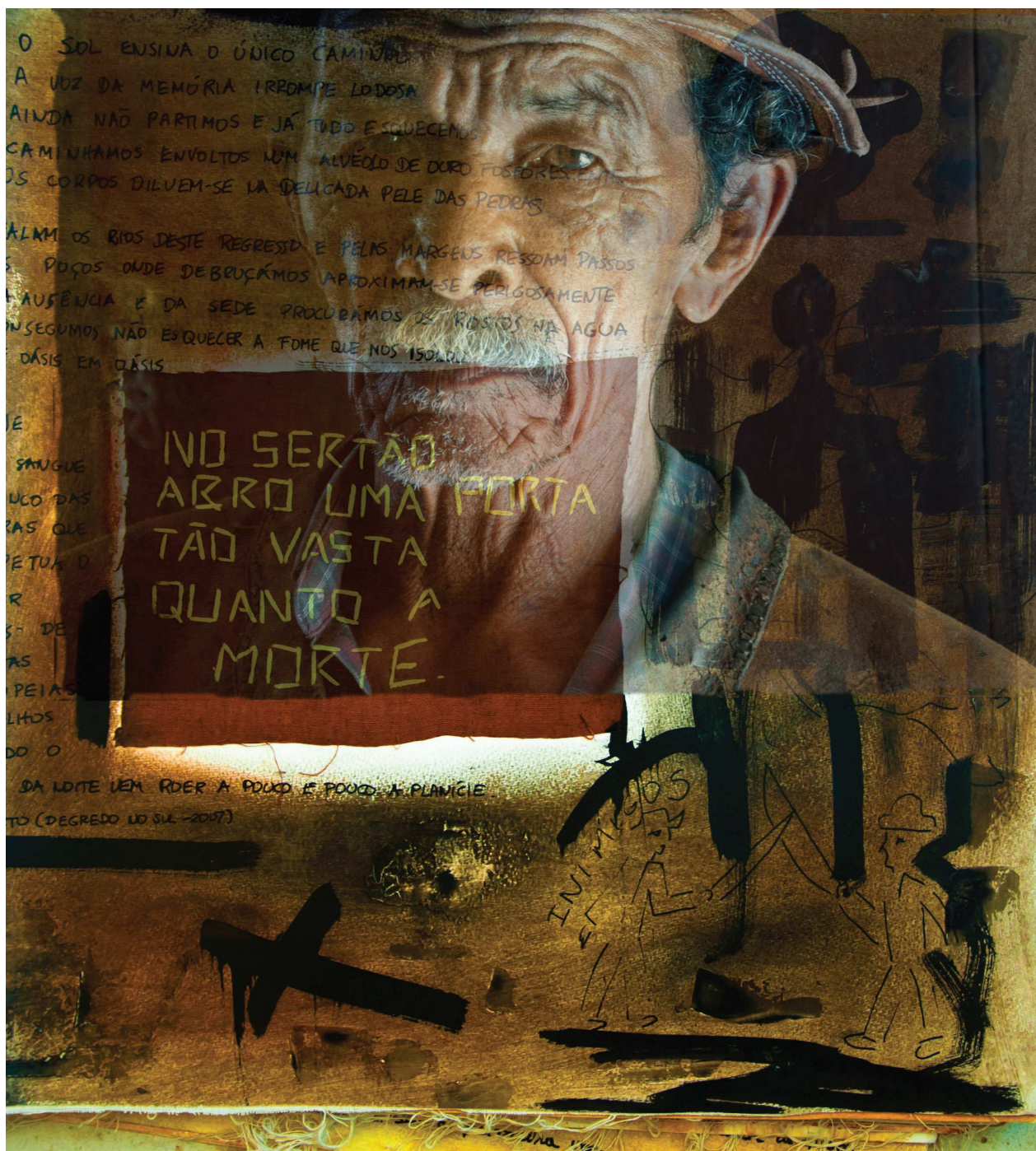
*Corro os dias nesses verdes,
Meu boi mocho baetão:
Buriti – água azulada,
Carnaúba – sal do chão...*

*Remanso de rio largo,
Viola da solidão:
Quando vou p'ra dar batalha,
Convido meu coração...*

Canção de Siruiz, *Grande Sertão: veredas*.

*Mas porém, eu não invejo
O grande tesôro seu,
Os livro do seu colejo,
Onde você aprendeu.
Pra gente aqui sê poeta
E fazê rima com preta,
Não precisa professô;
Basta vê no mês de maio,
Um poema em cada gaio
E um verso em cada fulô
(...)*

Patativa do Assaré, “Cante lá, que eu canto cá”.



Ângela Almeida²

² ALMEIDA, Ângela. "Um sertão enxertado de excessos". Esferas, ano 1, n. 1, junho a dezembro de 2012: 89-98.

PRÓLOGO

Ensaio como forma em ação

Un libro de ciencia tiene que ser de ciencia; pero también tiene que ser um libro.
José Ortega y Gasset³

Parece não haver nada mais arriscado numa tese de doutoramento do que falar dos “pontos cegos” da elaboração crítica, da ilusão de totalidade que a análise sempre almeja, do risco epistemológico em que consiste a dúvida e a mudança. Nada mais desafiador ao físico no começo do século XX do que a instabilidade que representava o elétron; “incerteza” que seria incorporada aos estudos do físico Werner Heisenberg, que postulou um princípio – em harmonia com a teoria de que o elétron possui ao mesmo tempo uma natureza corpuscular e também ondulatória – que confere, assim, um estatuto científico à “incerteza”.

Para o crítico literário, a “incerteza” poderia corresponder ao *vazio crítico*, o grau zero, intuição ou ponto de partida para a análise da obra. No entanto, não é somente no *corpo a corpo* com a obra que o “espírito crítico” assume sua face, ou seja, “o crítico não se organiza inicialmente em função das obras que tem pela frente”.⁴ Ele, para usar a expressão de Antonio Candido, *se dirige* às obras, orientado por determinados impulsos e visões que parecem falar muito de si mesmo e, além disso, empreende a difícil tarefa de dizer algo sobre elas e além delas. É, desse modo, que a “incerteza” pode sempre estar no seu rastro, mostrando que o *objeto* de análise, assim como o elétron, pode sempre se *comportar* de forma inesperada, desafiando o observador e exigindo, assim, uma nova postura diante da mudança.

³ Essa frase de Ortega e Gasset também serviu de epígrafe aos livros *Civilização e Cultura* de Câmara Cascudo e *Literatura Europeia e Idade Média Latina* de Ernst Robert Curtius.

⁴ CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989: 126.

Nenhum gênero incorporou a “incerteza” com tanta maestria e familiaridade quanto o ensaio. Ela é, segundo Jean Starobinski, aos *olhos* do ensaio, um “indício suspeito”.⁵ O ensaio estaria em luta constante (ou pelo menos se diferenciaria radicalmente) contra os regimes que “tentam fazer reinar em toda parte um discurso sem falhas e seguro de si”.⁶ A provocação que o ensaio parece realizar em relação ao discurso científico se apresenta muitas vezes como uma relação entre objetividade e subjetividade. Ninguém melhor do que Theodor Adorno para nos expor essa relação:

*Se a ciência, falseando segundo seu costume, reduz a modelos simplificadores as dificuldades e complexidades de uma realidade antagônica e monadologicamente cindida, diferenciando posteriormente esses modelos por meio de um pretense material, então o ensaio abala a ilusão desse mundo simples, lógico até em seus fundamentos, uma ilusão que se presta comodamente à defesa do status quo.*⁷

Não somente provocação, mas *abalo* dos modelos pretensamente elaborados como disposições objetivantes, mundos em miniatura que reduzem a realidade a mecanismos que possuem uma dimensão observável. A tensão entre os discursos que legitimam o *status quo* e o ensaio parece ainda maior quando observamos a progressiva valorização social dos discursos científicos e, ao mesmo tempo, a *atualidade anacrônica*⁸ do ensaio que nunca esteve tão presente na prática dos *écrivains* como no século XX.

“A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso”.⁹ Essa afirmação de Adorno bastaria para introduzir a ideia do ensaio como forma em ação, além de apontar para uma aparente contradição entre este e os modelos de análise esperados de um gênero tão estabelecido como o é uma tese acadêmica, que pressupõe o desenvolvimento aprofundado e sistemático de um tema e que, além disso, não deixa espaço para dúvidas e incertezas.

⁵ STAROBINSKI, Jean. “É possível definir o ensaio?”. Remate de Males, Campinas-SP, (31.1 -2): pp. 13-24, Jan./Dez. 2011.

⁶ *Idem*, pg. 22.

⁷ ADORNO, Theodor. “O ensaio como forma” IN: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012: 33.

⁸ “A atualidade do ensaio é a do anacrônico. A hora lhe é mais desfavorável do que nunca. Ele se vê esmagado entre uma ciência organizada, na qual todos se arrogam o direito de controlar a tudo e a todos, e onde o que não é talhado segundo o padrão do consenso é excluído ao ser elogiado hipocritamente como ‘intuitivo’ ou ‘estimulante’; e, por outro lado, uma filosofia que se acomoda ao resto vazio e abstrato, ainda não completamente tomado pelo empreendimento científico, e que justamente por isso é visto pela ciência como objeto de uma ocupação de segunda ordem”. *Idem*, pg. 44. É preciso considerar o contexto no qual Adorno escreveu este ensaio, no qual o gênero representava um *abalo* sísmico das estruturas do saber, principalmente pelo seu caráter antissistemático, o que levou ao seu desprestígio, revelado pelo próprio filósofo de Frankfurt.

⁹ *Idem*, pg. 35.

Forma em ação implica o reconhecimento do espaço aberto à crítica e aponta para a contínua reinvenção da expressão ensaística. Não significa a manutenção das antíteses – como seria ensaio e tese, por exemplo – mas a possibilidade do jogo entre a expressão da intuição, autenticidade e liberdade criativa e as disposições do pensamento objetivo. Há aqui um duplo reconhecimento, o de que “nenhum pensamento pode se entregar à linguagem tão ilimitada e cegamente” e, da mesma forma, a “ambiciosa transcendência da linguagem para além do sentido acaba desembocando em um vazio de sentido, que facilmente pode ser capturado pelo mesmo positivismo diante do qual essa linguagem se julga superior”.¹⁰

Estamos diante não de um jogo de concessões, mas de ações recíprocas que afirmam a porosidade da forma ensaística e os limites da expressão objetiva. Numa época em que a linguagem acadêmica é dominada pelas tabelas, fórmulas, paráfrases e lugares comuns do “isto é”, “segundo”, “dessa forma” etc, a linguagem longe de buscar a transgressão, conforma-se de tal maneira ao conteúdo, que é incapaz de expressá-lo, ficando não “além”, mas “aquém” do sentido. No entanto, é preciso observar que nunca o acesso ao ensino superior foi tão irrestrito, o crescimento das produções científicas tão sintomático e, acima de tudo, a originalidade nas pesquisas tão cultivada. Assim como nenhuma descoberta científica surpreende mais um público, cada dia mais ávido por tecnologias, o ensaio também não tem mais a mesma posição desprivilegiada que tinha na época em que Adorno escreveu “O ensaio como forma”.

Ao escolher como tema de uma tese as representações do sertão, seu imaginário nas culturas brasileiras e seu espaço na vida literária, corre-se um imenso risco e desafio. Desde o começo, há um confronto com a enorme quantidade de produções artísticas e críticas que aumentam vertiginosamente a cada ano. Ao mesmo tempo, é um tema de riqueza que permite o livre trânsito entre as mais diversas áreas do conhecimento. Abordar este tema tendo em vista uma concepção de ensaio enquanto forma em ação, possibilita não somente a liberdade na escolha das obras, dos períodos e autores, mas a consciência da “incerteza” e, assim como o físico nos vemos na difícil tarefa de observar algo que nos escapa continuamente das mãos. Por esse motivo, Starobinski nos deixa uma rica reflexão sobre o que seria o compromisso e a promessa que o ensaio deve empreender: “O ensaio nunca deve deixar de estar atento à resposta precisa que as obras ou os eventos interrogados devolvem às nossas questões. Em nenhum momento ele deve romper seu compromisso com a clareza e a beleza da linguagem.

¹⁰ Idem, pg. 25.

Enfim, chegada a hora, o ensaio deve soltar as amarras e tentar, por sua vez, ser ele mesmo uma obra, de sua própria e vacilante autoridade”.¹¹

¹¹ STAROBINSKI, Jean. *op. cit.* pg. 24.

INTRODUÇÃO

Sertão, história e ficção

E agora diante da folha em branco de um arquivo recém-criado, procuro estabelecer as coordenadas iniciais de um trajeto já percorrido. Inevitavelmente, acabo me lembrando das sábias palavras do compadre Quelemém: “Riobaldo, a colheita é comum, mas o capinar é sozinho”¹². A atividade crítica em muito se parece assemelhar a esse ensinamento. É um percurso solitário, mas onde muitas vozes participam de uma colheita de sentidos, colheita sempre aberta que pressupõe o convite e participação de um novo público leitor. A atividade crítica é, nesse sentido, uma colheita polifônica sempre a espera de novas vozes.

Tão polifônico quanto pressuponho ser a atividade crítica, é o espaço do sertão. Espaço que não se limita somente a um lugar definido, uma região determinada por suas condições físicas, constituindo, assim, um objeto de estudos geográficos (tendo em vista os pressupostos de uma geografia física, pois, se pensarmos pela perspectiva da geografia cultural, outros aspectos seriam fundamentais para o estudo deste espaço), mas um espaço de imensa riqueza discursiva, de um imaginário de latência e encanto. Ao mesmo tempo, parece erigir-se uma hierarquização que empurra o sertão para um lugar sempre mais distante, associando-o a termos como “deserto” e “devastação”. É, dessa forma, que o sertão parece estar sempre longe “daqui”, por esse motivo, exótico e pitoresco.

“Ali” e “aqui” não constituem elementos puramente referenciais, ou simples coordenadas espaciais. Parece evidente que o sertão possui uma realidade física, entranhado na experiência histórica e geográfica brasileira. Porém, o ponto de partida é o transbordamento de suas fronteiras para o imaginário, para a ficção, para a história das ideias. Nesse sentido, o sertão é o nosso “Oriente”:

¹² ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986: 54. As próximas citações dessa obra aparecerão da seguinte forma: GSV: número da página.

Comecei com a suposição de que o Oriente não é um fato inerte da natureza. Ele não está meramente 'ali', assim como o próprio Ocidente tampouco está apenas 'ali'. Devemos levar a sério a grande observação de Vico de que os homens fazem a sua história, de que só podem conhecer o que eles mesmos fizeram, e estendê-la à geografia: como entidades geográficas e culturais – para não falar de entidades históricas –, tais lugares, regiões, setores geográficos, como o 'Oriente' e o 'Ocidente', são criados pelo homem. Assim, tanto quanto o próprio Ocidente, o Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, portanto, sustentam e, em certa medida, refletem uma à outra.¹³

Aquele que persegue uma ideia, imagem ou palavra está sempre exposto a um risco sedutor que Marc Bloch definiu, pensando, naturalmente, no ofício dos historiadores, como o “ídolo das origens”: “Para o vocabulário corrente, as origens são um começo que explica. Pior ainda: que basta para explicar. Aí mora a ambiguidade; aí mora o perigo”.¹⁴ Exposta a esse *perigo*, a história acaba correndo o risco de torna-se um capítulo especial da lexicografia, da arqueologia ou estatística.

Diante da recusa de Nietzsche, em sua *Genealogia da Moral*, de usar em certas passagens a palavra alemã *Ursprung* que designa “origem”, optando pelos termos *Entstehung* e *Herkunft*, traduzidos da melhor forma possível como “proveniência”,¹⁵ Foucault empreende uma resposta aos recorrentes estudos fundados na *Ursprung* como fundamento da verdade histórica: “Procurar uma tal origem é tentar reencontrar ‘o que era imediatamente’, o ‘aquilo mesmo’ de uma imagem exatamente adequada a si; é tomar por acidental todas as peripécias

¹³ SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução Rosaura Einchenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007: 31.

¹⁴ BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Apologia da história, ou, o Ofício de historiador*. Prefácio, Jacques Le Goff; apresentação à edição brasileira, Lilia Moritz Schwarcz; tradução, André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001: 56-57

¹⁵ “*Herkunft*: é o tronco de uma raça, é a proveniência; é o antigo pertencimento a um grupo – do sangue, da tradição, de ligação entre aqueles da mesma altura ou da mesma baixaza. Frequentemente a análise da *Herkunft* põe em jogo a raça, ou o tipo social. Entretanto, não se trata de modo algum de reencontrar em um indivíduo, em uma ideia ou um sentimento as características gerais que permitem assimilá-los a outros – e de dizer: isto é grego ou isto é inglês; mas de descobrir todas as marcas sutis, singulares, subindividuais que podem se entrecruzar nele e formar uma rede difícil de desembaraçar; longe de ser uma categoria de semelhança, tal origem permite ordenar, para colocá-las a parte, todas as marcas diferentes: os alemães imaginam ter chegado ao extremo de sua complexidade quando disseram que tinham a alma dupla; eles se enganaram redondamente, ou melhor, eles tentam como podem dominar a confusão das raças de que são constituídos. Lá onde a alma pretende se unificar, lá onde o Eu inventa para si uma identidade ou uma coerência, o genealogista parte em busca do começo – dos começos inumeráveis que deixam esta suspeita de cor, esta marca quase apagada que não saberia enganar um olho, por pouco histórico que seja; a análise da proveniência permite dissociar o Eu e fazer pulular nos lugares e recantos de sua síntese vazia, mil acontecimentos agora perdidos”. FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a genealogia e a história” In: *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979: 20.

que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos os disfarces; é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma identidade primeira”.¹⁶

Se nos desviamos da origem como fundamento da verdade e reservatório de semelhanças, outro perigo nos acompanha de perto e diz respeito ao tratamento da descontinuidade. Em sua *Arqueologia do saber*, ao introduzir o problema da *descontinuidade* nos estudos históricos, Foucault aponta para um deslocamento na forma como o descontínuo foi incorporado a esses estudos e que, em sua *forma clássica*, consistia em um “estigma da dispersão temporal que o historiador se encarregava de suprimir da história”¹⁷. Do *obstáculo* inicial, o descontínuo transformou-se em prática, “instrumento e objeto de pesquisa, delimita o campo de que é o efeito, permite individualizar os domínios, mas só pode ser estabelecida através da comparação desses domínios”¹⁸.

Diferença, dispersão, mutação foram os termos que não somente seriam incorporados na busca por compreender o *emaranhado* narrativo das múltiplas histórias que se entrelaçam, mas revelam também uma mudança na intimidade epistemológica dos saberes. Ninguém melhor que o próprio Foucault para nos estimular a pensar nessas mudanças profundas do pensamento:

*Se a história do pensamento pudesse permanecer como o lugar das continuidades ininterruptas, se ela unisse, continuamente, encadeamentos que nenhuma análise poderia desfazer sem abstração, se ela tramasse, em torno do que os homens dizem e fazem, obscuras sínteses que a isso se antecipam, o prepararam e o conduzem, indefinidamente, para seu futuro, ela seria, para a soberania da consciência, um abrigo privilegiado.*¹⁹

Longe desse *abrigo* seguro, resta ao historiador o papel de hermenêuta de uma obra em aberto. Nesse sentido, a aproximação entre discurso histórico e discurso ficcional inaugura o que Paul Ricoeur, referindo-se aos estudos de Hayden White, chamou de “poética da historiografia”, enquanto White denominou como *Meta-história*, com o intuito de “distingui-la de uma epistemologia centrada no caráter de ‘inquiry’ da história, e, portanto, fixada em condições de objetividade e de verdade que instauram o corte epistemológico entre a história

¹⁶ *Idem*, pg. 17.

¹⁷ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013: 10.

¹⁸ *Idem*, pg. 11.

¹⁹ *Idem*, pg. 15.

como ciência e a narrativa tradicional ou mítica”.²⁰ História, aqui, seria a obra em aberto para múltiplas narrativas, ou, em outras palavras, ao *mythos* (definido por Ricoeur como “composição da intriga”), que Aristóteles, em sua *Poética*, manteve, seguramente, fora do alcance da história, ao elaborar a distinção entre os gêneros.

Nenhuma maneira nos pareceria mais adequada para compreender o “sertão”, do que o desafio de compreendê-lo pelos múltiplos fios históricos e ficcionais dispostos em uma trama, ou, complexo emaranhado de discursos. Nesse sentido, o conceito de *identidade narrativa*, tomado de Paul Ricoeur, é resultado de um *entrecruzamento* entre história e ficção, de onde esse conceito nasce como o *rebento frágil*.²¹

Segundo Ricoeur, tal conceito pode ser *aplicado* tanto para compreensão de indivíduos, como também para uma determinada comunidade. Num primeiro momento, o que se quer pôr em evidência é o caráter “prático” da noção de *identidade*, sua capacidade de responder perguntas: “Dizer a identidade de um indivíduo ou de uma comunidade é responder à pergunta: *quem* fez tal ação? *Quem* é seu agente, seu autor?”²². A pergunta recai sobre o *quem* da ação e o gesto inicial consiste justamente na nomeação, em conhecer esse *quem*. Contudo, há garantias de que esse *quem* continue sendo “o mesmo ao longo de toda uma vida que se estende do nascimento até a morte?”. A resposta para essa pergunta, de acordo com Ricoeur, só pode ser dada pela narrativa: “A história contada diz o *quem* da ação. *Portanto*, a identidade do quem *não é mais que uma identidade narrativa*”.²³

Sendo o conceito de *identidade narrativa* “útil” para conhecer o indivíduo e também a comunidade, dois exemplos dados por Ricoeur ajudam a pensar sua *aplicabilidade* (usamos

²⁰ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tradução Claudia Berliner; revisão da tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar; introdução Hélio Salles Gentil. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010: 268.

²¹ *Idem*, pg. 418.

²² Ao pensar no aspecto prático que consiste em perguntar o quem da ação, Ricoeur dialoga com Hannah Arendt, quando esta, no capítulo V de *A condição Humana*, reflete sobre a relação entre discurso e ação: “Se existe relação tão estreita entre ação e discurso é que o ato primordial e especificamente humano deve, ao mesmo tempo, conter a resposta à pergunta que se faz a todo recém-rechegado: ‘quem és?’ Esta revelação de quem alguém é está implícita tanto em suas palavras quando em seus atos (...)”. ARENDT, Hannah. *A condição Humana*. Tradução de Roberto Raposo, posfácio de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007: 191.

²³ *Idem*, pg. 418. Sobre a dimensão reveladora das ações e dos discursos, Hannah Arendt nos fala que as identidades *pessoais* só podem ser conhecidas quando se diz ou se faz algo que nos permita conhecer seu agente: “Na ação e no discurso, os homens mostram quem são, revelam ativamente suas identidades pessoais e singulares, e assim apresentam-se ao mundo humano, enquanto suas identidades físicas são reveladas, sem qualquer atividade própria, na conformação singular do corpo e no som da voz. Esta revelação de ‘quem’, em contraposição a ‘o que’ alguém é – os dons, qualidades, talentos e defeitos que alguém pode exibir ou ocultar – está implícita em tudo o que se diz ou faz. Só no completo silêncio e na total passividade pode alguém ocultar quem é”. *Idem*, pg. 192.

aqui a própria expressão de Ricoeur que, ao se referir à *identidade narrativa*, afirma que sua *fecundidade* está “no fato de poder ser *aplicada* tanto à comunidade quanto ao indivíduo”). O primeiro exemplo diz respeito à *experiência psicanalítica*, que torna possível ao indivíduo elaborar narrativas sobre si mesmo, reconhecendo-se nestas narrativas; processo que em muito se assemelha ao ofício historiográfico: “Nota-se, com efeito, como a história de uma vida se constitui por meio de uma série de retificações aplicadas a narrativas prévias, do mesmo modo como a história de um povo, de uma coletividade, de uma instituição, procede da série de correções que cada novo historiador faz nas descrições e explicações de seus predecessores, e, pouco a pouco, nas lendas que precederam esse trabalho propriamente historiográfico”²⁴.

Para abordar o uso do conceito de *identidade narrativa*, pensando na dimensão de uma comunidade, Ricoeur toma como exemplo o caso particular de Israel. Segundo ele, “nenhum povo foi tão exclusivamente apaixonado pelas narrativas que contou sobre si mesmo” quanto o povo judeu. Dessa maneira, tanto as narrativas consideradas *canônicas*, que “exprime, ou até reflete, o caráter do povo que produziu, entre outros escritos, as narrativas dos patriarcas, as do Êxodo, da instalação em Canaã, seguidas das da monarquia davídica e depois das do exílio e do retorno”, como também, as outras narrativas “não oficiais”, compuseram a *comunidade histórica* de Israel: “a comunidade histórica que se chama povo judeu tirou sua identidade da própria *recepção* dos textos que ela *produziu*”.²⁵

Identidade narrativa não pressupõe somente a experiência da semelhança, mas diferença e descontinuidade fazem parte do processo complexo de se narrar algo para conhecer o que está sendo continuamente narrado. Isso implica que esta noção não é “uma identidade estável e sem falhas”, pois, é sempre possível elaborar múltiplas narrativas sobre um mesmo objeto, mesmo que estas narrativas se diferenciem radicalmente. É um processo que sempre assimila o novo e está sempre sujeito às mudanças e variações, ora estejamos falando de indivíduos, ora de povos e comunidades.

Particularmente “útil” a este trabalho, o conceito de *identidade narrativa* demonstra a trama complexa de narrativas sobre o sertão e a vida sertaneja. Dividido em três partes, procurou-se compreender, em cada uma delas, as representações de um espaço que, num primeiro momento, desdobrou-se a partir de um imaginário das *terras incógnitas*, um “sertão”

²⁴ RICOEUR, Paul. *op.cit.* pg. 420.

²⁵ *Idem*, pg. 421.

presente nos textos e nos mapas dos primeiros cronistas e cosmógrafos como espaço indômito, mítico, bárbaro. Na segunda parte, temos as primeiras representações de uma identidade em construção: o sertanejo. Aqui, *Os sertões* de Euclides da Cunha representa o ponto culminante, de onde extraímos a metáfora do Hércules-Quasímodo. Se o vaqueiro e, sobretudo, o cangaceiro se apresentavam indomáveis e *titânicos*, ao mesmo tempo, a pobre vida sertaneja cercada pela escassez de água e exposta à miséria, mostra a face *quasimódica*, representações de onde, não raro, irrompe uma irrefreável pulsão de morte. Na última parte, com a investigação sobre o sertão de Guimarães Rosa e seu *Grande sertão: veredas* e, a poesia de Patativa do Assaré, o destaque será conferido à multiplicidade narrativa, ou, para ser mais específico, à trama de criações artísticas que revelam sempre novos elementos, novas narrativas acrescentadas ao quadro sempre móvel e instável que representa a *identidade narrativa* sertaneja. A esse processo foi dado o nome de microfísica *poiética*, noção que procura acentuar a ausência de hierarquias nas múltiplas representações do sertão. *Poiesis*, aqui, é o conceito fundamental que se refere à cri(ação), sugerindo uma atividade sempre reveladora, onde narrativas diversas encontram espaço privilegiado para aflorar. A microfísica *poiética* pressupõe um movimento sempre aberto à incorporação de novas produções artísticas. Além disso, há ênfase no encadeamento do elemento ético e estético da obra de arte.

Guimarães Rosa e Patativa do Assaré representam um recorte especial, onde outros tantos poetas, ficcionistas, pintores, cineastas, cantores e compositores poderiam encontrar seu “cantinho”. Além disso, com as novas tecnologias em rede, qualquer pessoa pode publicar ou mesmo organizar, selecionar e fazer recortes específicos de obras que compõem a *matéria movente* (para fazer livre uso da expressão rosiana presente em *Grande sertão: veredas*) que constitui o sertão-sertões. O transbordamento das fronteiras do sertão para o imaginário encontra na obra de arte, espaço privilegiado para renovação, não se deixando capturar facilmente pelos discursos reducionistas e que afirmam a preponderância do *logos* e da ação civilizadora, que operam de acordo com um rebaixamento que procura sempre associar as imagens do sertão a uma intensa negatividade. Nesse sentido, a noção de microfísica *poiética* procura apresentar o espaço *movente* e fugidio do sertão como uma porta aberta à cri(ação) artística e, também, como contraponto à força universalizante da técnica, do *logos* e da civilização. Em termos de cri(ação), nada pareceria mais adequado (e arriscado) para introduzir a noção de microfísica *poiética*, do que um poema do autor deste trabalho:

*O sertão está em toda parte
É múltiplo
Invisível
O sertão pula de nós
E vai parar nos outros
O sertão está nas cidades
Nos homens e mulheres...
Às vezes eu fico tão inundado
Que transborda sertão
Pra todo lado!*²⁶

²⁶ "Ser tão sertões", poema de minha autoria.

PARTE 1
SERTÃO:
MITO CIVILIZATÓRIO

Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.

Walter Benjamin, *Teses sobre o conceito de história*.

CAPÍTULO 1:

*TERRAE INCOGNITAE***O sertão e a máquina do mundo**

CXXXIV

*Ali também Timor, que o lenho manda
Sândalo, salutífero e cheiroso.
Olha a Sunda, tão larga, que ua banda
Esconde pera o Sul dificultoso;
A gente do sertão que as terras anda
Um rio diz que tem miraculoso,
Que, por onde ele só, sem outro, vai,
Converte em pedra o pau que nele cai.*

Luís de Camões, *Os Lusíadas*.

Sertão: terra onde a razão se converte em mistério. No último canto de *Os Lusíadas*, os navegantes liderados por Vasco da Gama aportam à ilha de Tétis²⁷, que para honrá-los, prepara um auspicioso banquete. A deusa-rainha invoca então Calíope, musa da poesia épica, e vaticina sobre os feitos gloriosos da empresa lusitana no Oriente. Ao final de seus vaticínios, Tétis convida Vasco da Gama para ver o que nenhuma ciência humana é capaz de construir: a máquina do mundo. Composta de muitos orbes, a máquina tem como centro a Terra, e obedece a uma mecânica divina, uniforme e perfeita. Tétis passa então a descrever o centro do globo, suas regiões, cidades, ilhas, mares e rios; nessa descrição, reminiscências e vaticínios se misturam para formar a alegoria de um mundo que se descortina defronte o olhar do descobridor lusitano.

Nesse mundo, porém, há lugares que se “escondem” e segundo o verso camoniano, “Até que venha o tempo de mostrar-se”.²⁸ São duas as ocorrências da palavra “sertão” no

²⁷ Importante observar a presença de uma sinonímia na língua portuguesa. Tétis, segundo Hesíodo, é filha de Gea e Urano, casada com Oceano e genitora dos três rios que delimitam o mundo conhecido, sendo eles o Nilo, Fasis e Eridano; filho de Oceano e Tétis também é o rio Escamandro, onde se desenrolam inúmeras batalhas entre gregos e troianos. Além disso, essas duas divindades são pais de três mil Oceânidas. Porém, há outra Tétis, nereida, ou seja, filha de Nereu e Dóris (filha de Oceano), que de seu amor por Peleu, teve Aquiles. Em grego não há sinonímia, a grafia para a primeira é Τηθύς e a segunda Θέτις. A Tétis do canto X de *Os Lusíadas* é Τηθύς.

²⁸ CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980. Pg. 394

último canto d'Os *Lusíadas*. Em ambos os casos, a palavra refere-se a lugares distantes, onde vive uma *gente* que acredita no poder *miraculoso* de um rio que transforma pau em pedra. Sertão, nesse caso, não significa somente “interior”, mas uma terra *escondida* onde vivem povos com crenças particulares que atribuem sentidos mágicos à natureza.

Com efeito, para os cronistas quinhentistas, o sertão faz parte do imenso território de terras incógnitas, que acendem a esperança de ganhos e alimentam os mitos edênicos. A vastidão destas terras pode ser expressa no assombro que demonstra a carta de Pero Vaz de Caminha ao afirmar que “pelo sertão nos pareceu, vista do mar, muito grande, porque, a estender olhos, não podíamos ver senão terra com arvoredos, que nos parecia muito longa”.²⁹ Assombro que é prontamente substituído pela avidez desenfreada por riquezas materiais: “Nela, até agora, não pudemos saber que haja ouro, nem prata, nem coisa alguma de metal ou ferro; nem lho vimos”.³⁰

Diferente de Camões, que afirma - na voz de Tétis - a crença da *gente do sertão* no rio *miraculoso*, para Caminha há uma notável inocência e ausência de crenças que, se transposto o obstáculo linguístico, logo essa *gente* tornar-se-ia cristã: “Parece-me gente de tal inocência que, se homem os entendesse e eles a nós seriam logo cristãos, porque eles, segundo parece, não têm, nem entendem em nenhuma crença”.³¹ Por um lado, somos confrontados com a crença em um rio que transforma pau em pedra. É bom lembrar que na ordem mitológica, Tétis é mãe de incontáveis rios e quando se refere ao tal rio *miraculoso* afirma: “A gente do sertão que as terras anda/Um rio diz que tem miraculoso”. Ora, ninguém mais adequado do que a deusa-rainha para afirmar o poder transformador do rio, pelo contrário, desloca para a *gente do sertão* toda a carga semântica, o que acaba gerando ambiguidade e a possibilidade da negação em tal crença, movimento que acompanha a atribuição de juízos negativos de valor. No caso de Caminha não há ambiguidade; a *gente* constitui um caso de *berberia*, como afirma Caminha, qualificando o que considera um aspecto de selvageria, que impede o entendimento entre os povos. Porém, a suposta falta de crenças e inocência dos indígenas abrem espaço para um *caminho inesperado*, como afirma Raymundo Faoro: “a inocência é o caminho do cristianismo”.³²

²⁹ RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: Dos Primeiros Cronistas aos últimos Românticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002: 40.

³⁰ *Idem*, pg. 40.

³¹ *Idem*, pg. 37.

³² FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 2008: 120.

Não somente a inocência, mas todos os aspectos observados pelo cronista consumaram uma visão edênica do “novo território”. Não faltaram à descrição de Caminha e dos cronistas, tais como Américo Vespúcio e Pero de Magalhães Gandavo, os “motivos edênicos” estudados por Sergio Buarque de Holanda em seu livro *Visão do Paraíso*, que conferem uma *realidade física* e histórica ao mito do Paraíso perdido, que tem, com a leitura do *Gênesis*, aguçado as fantasias e expectativas dos leitores do livro bíblico. Sergio Buarque nos mostra que a sedução pelo *tema paradisíaco* não foi menor nos portugueses:

*A crença na realidade física e atual do Éden parecia então inabalável. E posto que o exame detido da questão escape às finalidades do presente estudo, convém, entretanto, notar que aquela crença não se fazia sentir apenas em livros de devoção ou recreio, mas ainda nas descrições de viagens, reais e fictícias, como as de Mandeville, e sobretudo nas obras dos cosmógrafos e cartógrafos. Do desejo explicável de atribuir-se, nas cartas geográficas, uma posição eminente ao Paraíso Terreal, representado de ordinário no Oriente, de acordo com o texto do “Gênesis”, é bem significativo o modelo do mapa-múndi mais correntemente usado. Modelo este em que, no hemisfério conhecido, Europa e África ocupam sempre a metade inferior, ao passo que a Ásia se situa acima dos demais continentes.*³³

A crença na existência de um Paraíso Terreal transbordou para diversas áreas do conhecimento e revelou visões de cosmos orientadas por sentimentos e ideais cristãos. Contudo, há discrepância sensível entre a descrição da “máquina do mundo” do poema camoniano e o modelo de mapa-múndi referido por Sérgio Buarque como mais *correntemente usado*. No primeiro, a *Europa* ganha uma posição geográfica de destaque:

*Vês Europa cristã, mais alta e clara
Que as outras em polícia e fortaleza.
Vês África, dos bens do mundo avara,
Inculca e toda cheia de bruteza,
Co Cabo que até´qui se vos negara,
Que assentou pera o Austro a natureza.
Olha essa terra toda, que se habita
Dessa gente sem lei, quase infinita.*³⁴

Nessa cosmovisão, o cristianismo é adotado como princípio de organização. Há dois mundos distintos, o primeiro é um mundo civilizado, mais *alto* e mais *claro*. O segundo é um mundo “bárbaro”, o mundo do gentio (palavra tão recorrente em todo o poema camoniano e nos textos dos cronistas quinhentistas) inculto, pois não cristão e não civilizado, não raro essas duas qualidades aparecem como sinônimas. No caso dos mapas mais conhecidos no

³³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010: 226.

³⁴ CAMÕES, Luís de. *op cit.* pg. 381.

século XVI, onde a Ásia se situa acima dos demais continentes, temos o caso do *Typus Orbis Universalis* de Sebastian Münster. Nesse mapa, o continente asiático ganhou uma posição de destaque em relação à Europa e África. Porém, o elemento mais valioso do mapa é a presença de seres fantásticos que povoam o imaginário das viagens ultramarinas, como também modelam as representações de povos desconhecidos.

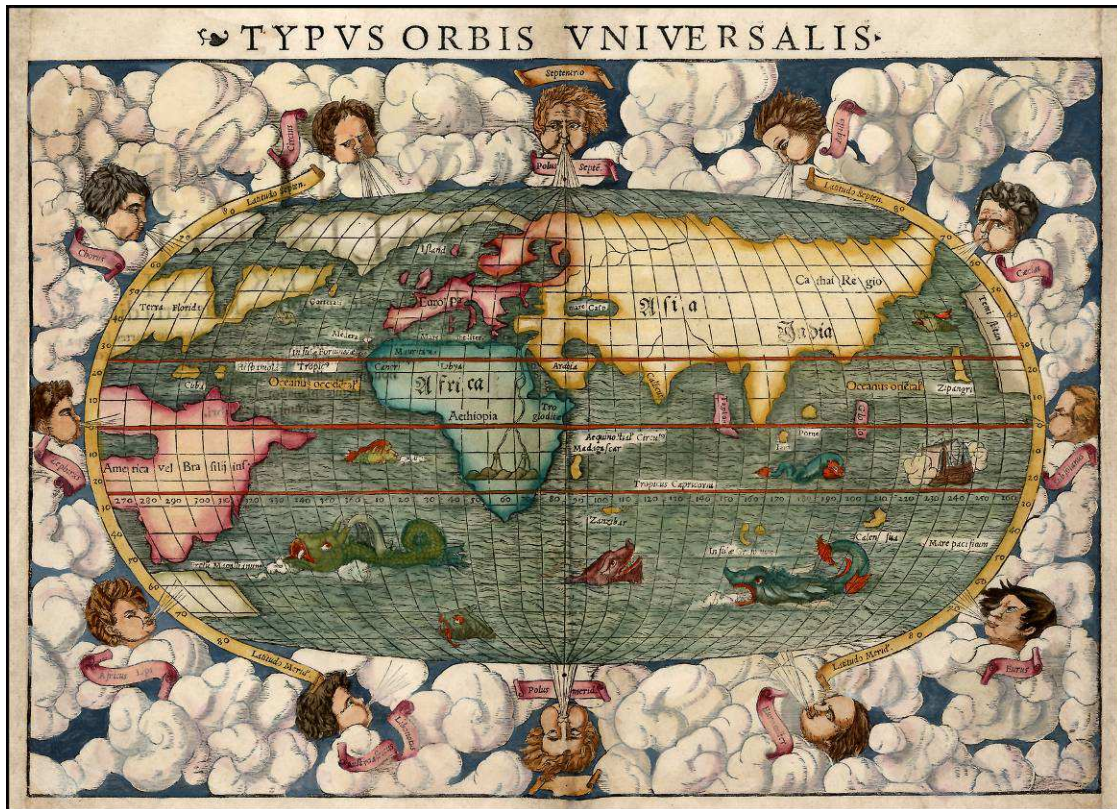


FIGURA 1: *Typus Orbis Universalis* de Sebastian Münster (1550). (Fonte: Acervo Digital da Fundação Biblioteca Nacional).³⁵

Tanto nas representações cartográficas dos séculos XVI e XVII, como na cosmovisão da “máquina do mundo”, temos a presença dilatada do fantástico delineando os contornos dos territórios desconhecidos. O sertão, como parte das terras incógnitas, não deixa de apresentar esses elementos fantásticos, constituindo-se, por vezes, um eldorado de pedras e metais preciosos, ou uma terra povoada por seres míticos e elementos que representam perigos

³⁵ Endereço digital: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart354234/galeria/index.htm. Acesso em 15 de junho de 2015.

diversos a qualquer empresa exploratória: sertão é o terreno do desconhecido que urge transformar em espaço de civilização³⁶.

A geografia fantástica do *desconhecido*

Ao observar as representações cartográficas do Brasil no século XVI, temos a impressão indelével de que o sertão é o terreno vasto e inóspito do desconhecido. Afora a faixa litorânea conhecida e representada nos mapas de forma ordenada através de descrições verbais, se apresentava um enorme espaço que os cartógrafos procuravam preencher com os traços da fantasia, muitas vezes apresentando elementos que apontam para uma herança da teratologia medieval, mostrando que essas representações estavam prenhes de significações políticas e culturais.

É preciso, contudo, entender os mapas desse período como uma articulação entre a geografia descritiva e uma geografia do imaginário. As representações do espaço devem ser vistas de forma combinada, palavra e imagem não se excluem e, mesmo sob tensão, formam o

³⁶ De grande valia para pensar o imaginário do espaço sertanejo, seria relembrar as referências ao “sertão” e ao “sertanejo” presentes nos primeiros dicionários da língua portuguesa. A primeira referência está presente no Vocabulário Portuguez & Latino, escrito pelo padre Raphael Bluteau. Nesse dicionário temos a seguinte entrada: “Sertão. Região, apartada do mar, & por todas as partes, metida entre terras. Mediterranea Regio. Cic. O sertão da calma. O lugar, em que faz mayor calma. Torrens aeftu locus.” A entrada para “sertanejo” é: “cousa do Sertão” (pg. 613). Percebemos que a palavra não designa o habitante desta região apartada do mar e entrada nas terras. Sertanejo fazia referência a qualquer “coisa” do sertão como plantas e animais. A maior parte das referências quinhentistas e seiscentistas aos habitantes dessa região registra essas populações como “gentios do sertão”. Outro dicionário que nos interessa comentar é o *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, de Antônio de Moraes Silva. Neste, temos várias entradas que se desdobram da palavra “sertão”: “Sertaneja” (“canção do sertão”); “Sertanejar” (“viver como sertanejo”). “Sertanismo” (“costumes e interesses do sertão”); para “Sertanista” há duas entradas, a primeira faz a seguinte referência: “Relativo ou pertencente ao sertão”, a segunda entrada define aquela “Pessoa que conhece ou frequenta o sertão”; “sertanizar” (percorrer os sertões). Além disso há uma grande definição de sertão com referências históricas, literárias, geográficas. Apresentam-se ainda mais três outras entradas que designam o “Sertão bruto”, “Sertão de gravatá” e “Sertão de pedra”. (Décima edição, páginas 124 e 125) Mesmo no século XX, alguns dicionários reiteram os sentidos que contrastam litoral e sertão, ou seja, sertão é o espaço interior. No seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Luís da Câmara Cascudo define-o da seguinte forma: “É o interior(...) As tentativas para caracterizá-lo têm sido mais convencionais que reais. Sua fauna e flora existem noutras paragens do mundo que em nada semelham o sertão. Melhor, e folcloricamente, é dizer interior, mais ligado ao ciclo do gado e com a permanência de costumes e tradições antigas. O nome fixou-se no Nordeste e Norte, muito mais do que no Sul. O interior do Rio Grande do Sul não é sertão, mas poder-se-ia dizer que sertão é o interior de Goiás e de Mato Grosso, na fórmula portuguesa do século XVI. A origem ainda se discute e apareceu mesmo a ideia de forma contrata de *desertão*”. CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura e Instituto Nacional do Livro, 1954: 579.

quadro de um cosmos em construção pela força descritiva da palavra e pelo poder visual e figurativo da imagem. Como afirma Alfred Hiatt, a imagem ilustrada do mundo não pode ser dissociada da representação descritiva: “*in terms of geographical representation, that culture was in no way separate from the written Word*”.³⁷

Além disso, os mapas apresentam camadas de significação; espécie de prismas onde diversos discursos se encontram. Por esse motivo, Paulo Miceli procura compreender os mapas produzidos durante o largo período da colonização do Brasil, tendo em vista as “várias espessuras” que estes apresentam, sejam elas culturais, artísticas, psicológicas e políticas. O que está em jogo é uma “concepção artística” e um conhecimento dos “universos psicológicos, culturais e intelectuais dos desenhadores do mundo e seus ambientes, pois os monumentos cartográficos, além da importância histórica intrínseca e de seus atributos estéticos, são valiosos reveladores de sistemas culturais e políticos”.³⁸

Esses *desenhadores de mundos* tiveram grande importância no processo de formação histórico e social do Brasil. Além disso, os mapas relevam também os olhares do *eu* e as representações do *outro* no processo de constituição histórica de uma relação antropológica antitética entre civilização e barbárie.³⁹ Nos interessa, particularmente, como os sertões brasileiros, o grande Brasil profundo e incógnito, é representado por esses “monumentos cartográficos”, constituindo, assim, as primeiras representações, combinadas com as crônicas quinhentistas, que temos do processo incipiente de colonização, ou seja, do encontro do agente civilizador com um mundo desconhecido que poderia ser tanto um paraíso de riquezas infinitas como um inferno de experiências desastrosas.

O período da expansão europeia coincidiu com a descoberta de uma nova técnica de produção de gravuras, que permitiu reproduzir o Novo Mundo de acordo com técnicas que ampliaram as possibilidades de representação. Os mapas, que antes eram manuscritos ou produzidos através da técnica da xilogravura, agora são impressos em chapas de cobre, o que

³⁷ HIATT, Alfred. *Terra Incognita: mapping the antipodes before 1600*. London: The British Library, 2008: 66.

³⁸ MICELI, Paulo. *O tesouro dos mapas – A cartografia na formação do Brasil*. São Paulo, Instituto Cultural Banco Santos, 2004: 61.

³⁹ “Mas se examinamos o que realmente constitui a função geral do conceito de civilização, e que qualidade comum leva todas essas várias atitudes e atividades humanas a serem descritas como civilizadas, partimos de uma descoberta muito simples: este conceito expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo. Poderíamos até dizer: a consciência nacional. Ele se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas “mais primitivas”. Com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de sua tecnologia, a natureza de ‘suas’ maneiras, o desenvolvimento de ‘sua’ cultura científica ou visão do mundo, e muito mais”. ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994: 23.

“promoveu a reprodução abundante de atlas por toda a Europa”.⁴⁰ Esse processo acentuou-se profundamente no século XVII, com o progressivo (entendendo-se essa palavra num sentido mais amplo e meta-histórico, pois esse processo foi marcado por movimentos descontínuos na história da colonização brasileira) conhecimento das “novas terras” e o aperfeiçoamento das técnicas cartográficas:

*Em linhas gerais, é possível afirmar que o crescimento da produção cartográfica europeia foi acompanhado por uma tendência crescente de se representar, integralmente, os territórios do Novo Mundo, com seus países e continentes. No que se refere ao Brasil, pode-se dizer que o desenho particularizado de algumas regiões obedeceu a processos relativamente autônomos, deflagrados em períodos diversos, desde o século XVI. Essa espécie de fragmentação foi consequência das lutas que acompanharam o largo movimento da conquista e colonização, seja no enfrentamento que Portugal teve de assumir diante das forças de nações rivais, seja no avanço em direção ao interior do território, cenário da violenta luta contra os antigos habitantes da terra.*⁴¹

A *tendência crescente* em representar o vasto território é resultado de uma busca por organização e síntese dos novos espaços que a experiência civilizadora vai descortinando. Essa busca estende-se desde as áreas povoadas pelo colonizador europeu até os terrenos mais recônditos do conhecimento e da experiência descritiva do colonizador. O mapa quinhentista procura revelar os novos domínios da civilização e ao mesmo tempo abre espaço para a representação idealizada dos povos considerados primitivos. Isso parece demonstrar que as lutas no processo de conquista e colonização também foram travadas no campo simbólico das representações, luta entre a descrição e a fantasia, entre experiência e imaginário. Essas lutas foram decisivas, não somente no processo de composição dos caracteres que plasmaram as formas sociais da colonização, mas no processo simbólico de construção e representação dos discursos que relacionam conceitos antitéticos: civilização – sertão; europeu – primitivo; eu – outro.

A luta aparente entre os dois mundos é na verdade a luta contínua do *eu* contra a representação idealizada do mundo do *outro*, ou seja, uma luta entre representações em conflito latente, mas que não passam de projeções que procuram afirmar a soberania do *eu*, formando o que poderíamos chamar de instabilidade mimética, posto que essas representações são sempre instáveis, devido a um movimento contínuo, como se o objeto representado desviasse o tempo todo da perseguição insistente de um mecanismo mimético que procura fixar imagens sólidas e imutáveis. Essa instabilidade mimética parece responsável por

⁴⁰ MICELI, Paulo. *O desenho do Brasil no teatro do mundo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012: 126.

⁴¹ *Idem*, pg. 147.

diversos níveis de representação do *outro* e se opera no terreno movediço da idealização e do rebaixamento, impedindo o reconhecimento e a valorização, enquanto princípios que instauram uma nova relação de alteridade.

Na imagética medieval, a alteridade parece, via de regra, instaurada pelo medo provocado pelo desconhecido, que confere ao *outro* a imagem disforme, monstruosidade configuradora e perda sensível de humanidade. A palavra “bárbaro” define, em termos linguísticos, o espaço reservado a todos aqueles que não vivenciam ou compartilham os mesmos códigos simbólicos. Se um *trunfo* do “bárbaro” contra as forças civilizatórias se impõe, essa vitória não perdura por muito tempo, pois aquele que triunfou “bem depressa é absorvido pela civilização subjugada”⁴². Essa absorção se opera pela relação que os chamados “bárbaros” estabelecem com o *outro civilizado*; sua relação com o agente externo, civilizador, por não se configurar exclusivamente pelo medo, permite um contato mais íntimo com a diferença e uma permeabilidade cultural maior e mais flexível, posto que interessa mais conhecer o universo simbólico do *outro* do que rejeitá-lo de antemão. Assim, os chamados *bárbaros* parecem agir, segundo o que chamaríamos hoje, por um princípio de relativismo cultural muito maior do que aqueles que se identificam culturalmente enquanto *civilizados* e que buscam primordialmente estabelecer um domínio hierárquico que valoriza sempre a sua própria soberania.

⁴² BRAUDEL, Fernand. *Civilização material, Economia e Capitalismo, Séculos XV-XVIII: as estruturas do cotidiano: o possível e o impossível*. Lisboa: Editorial Teorema, 1979: 73



FIGURA 2 – *Das Buch der Cronicken* ou *Schedelsche Weltchronic*, Hartmann Schedel, Nuremberg, 1493. (Fonte: MICELI, 2012: 73)⁴³

Na Idade Média, bestiários e alegorias apresentavam imagens disformes de povos distantes, animais monstruosos e seres mitológicos; a recorrência dessas imagens parece constituir representações hiperbólicas do *outro*, sempre projetado de forma ameaçadora à estabilidade dos povos civilizados, por um misticismo dilatado e um idealismo universalizante. Essas representações atingem um ponto culminante com a descoberta do *Mundus novus* que permite uma ampliação metafórica do universo “desconhecido”, a partir das descobertas de Américo Vespúcio, até a formação de uma literatura que privilegia um imaginário povoado por seres míticos. É dessa forma que a literatura versada na construção de lugares *utópicos*, ganha novo colorido e novas dimensões. Tomemos como exemplo, o trecho

⁴³ “A representação de seres híbridos, situados, por assim dizer, à margem da humanidade, aparece em culturas as mais variadas, mas seu terreno mais fértil foi a China e os ambientes desenvolvidos sob influência das heranças Greco-latinas, o que explica a riquíssima teratologia que – atravessando a Idade Média – acabou povoando os ambientes da vida marinha, á época da expansão europeia (...)”. MICELI, Paulo. 2012: 74.

citado por Carlo Ginzburg, do texto anônimo intitulado *Capitolo, qual narra tutto l'essere d'un mondo nuovo, trovato nel mar Oceano, cosa bela, et dilettevole*:

*Uma montanha de queijo ralado
Se vê sozinha em meio da planura,
E um caldeirão puseram-lhe no cimo...
Um rio de leite nasce de uma grotta
E corre pelo meio do país,
Seus taludes são feitos de ricota...
Ao rei do lugar chamam Bugalosso;
Por ser o mais poltrão, foi feito rei;
Qual um grande paiol, é grão e grosso
E do seu cu maná lhe vai manando
E quando cospe cospe marzipã;
Tem peixes, não piolhos, na cabeça.*⁴⁴

Nesse mundo de abastança e exagero podemos ver uma variação “sobre o antigo tema do país da Cocanha”,⁴⁵ porém, esse mundo que era vislumbrado nas antigas narrativas encontrava agora terra firme para fazer florescer um novo horizonte de imaginação fabulosa. Dessa forma, as descobertas marítimas tornaram inevitável “que a geografia fabulosa da Antiguidade e da Idade Média se desdobrasse em novos reinos de assombrosa maravilha”.⁴⁶

Aliada ao pouco conhecimento do novo território, a curiosidade pelas novas descobertas forjou um mundo retratado por um misticismo que sempre apontava para uma ética idealizadora. É dessa maneira, que o desconhecido tomou facilmente a des-forma como ponto de partida, pois revelava mais facilmente o rosto disforme do inimigo a ser combatido e tornado cativo. Povos acéfalos na Ásia e na América, que podem ser encontrados nas viagens de Mandeville presentes no *Livro das maravilhas do mundo* de 1413 e as diversas figuras míticas que aparecem no *Brevis et admiranda descriptio regni Guianae* de Walter Raleigh em 1599 fazem parte do confronto entre conhecido e desconhecido, configurado este último pela mistificação e caracterização deformadora.

⁴⁴ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução Maria Betânia Amoroso; tradução dos poemas José Paulo Paes; revisão técnica Hilário Franco J. São Paulo: Companhia das Letras, 2006: 135.

⁴⁵ *Idem*, pg. 134.

⁴⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *op.cit.* pg. 65.

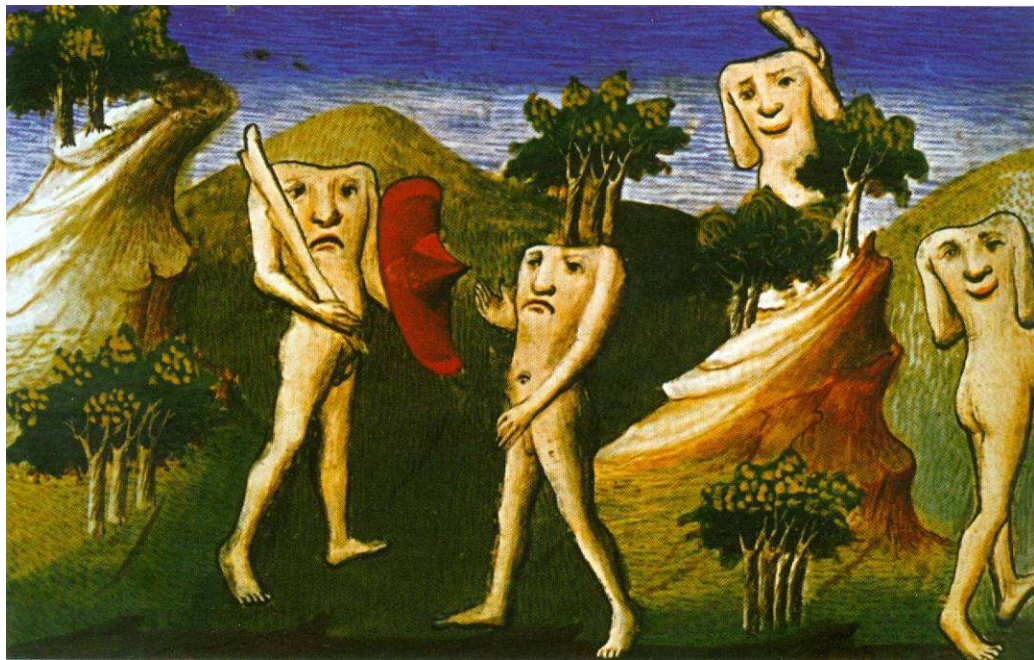


FIGURA 3 – Povos acéfalos da Ásia, Jean de Mandeville. *Livro das maravilhas do mundo*, 1413.

(Fonte: MICELI, 2012: 70)

A presença do medo ajudou a forjar uma imagem negativa e idealizada diante do desconhecido. Medo que começava, ainda, com a incerteza que representava as viagens ultramarinas. Sem garantia alguma, restava aos viajantes enfrentar esse mundo completamente desconhecido, esses mares infestados de monstros, sereias e outros seres, que desde Homero perturbavam a vida daqueles homens que se lançavam aos mares desafiando a fúria dos deuses. Em todo caso, não custava muito levar consigo algum padre que pudesse, pelo menos, alimentar a esperança de salvação (contanto que no caso de algum naufrágio não disputasse com eles algum pedaço de madeira):

*Muitos viajantes da época dos descobrimentos enfrentavam os mares como alguém que, hoje, entrasse num avião sem a garantia do aeroporto no final da viagem: assim como os passageiros não podem voar para salvar-se caso o pouso não seja possível, além da incerteza dos caminhos, rotas e portos, grande número daqueles navegantes sequer sabia nadar, morrendo aos montes quando os navios afundavam, às vezes a poucos metros das praias. Por isso, se o mar se fazia agitado, olhos de desespero buscavam os sinais menos evidentes que prenunciavam o naufrágio, provocando sentimentos de medo e ódio capazes de pôr em disputa dois amigos por um pedaço de madeira que poderia significar a salvação; cada um a seu modo, todos lutavam concentrando forças de pânico, coragem ou covardia para escapar da morte – medo sempre maior a assombrar a vida a bordo.*⁴⁷

⁴⁷ MICELI, Paulo. *O ponto onde estamos: viagens e viajantes na história da expansão e da conquista (Portugal, século XV e XVI)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008: 20.

Essa presença constante do medo parecia levar a um desenho sempre hiperbólico do *outro*. Tudo que foge aos sentidos parece sempre dotado das formas mais assustadoras. Um exemplo, já bastante conhecido, é o desenho de Sebastien Münster de 1540, que nos mostra um mundo repleto de monstros gigantescos que povoam os mares desconhecidos. A conquista do desconhecido pode significar, em primeira instância, a superação do medo ou o seu deslocamento para outras áreas da experiência humana. Em última instância, o medo sempre se transfigura, adquirindo novos contornos e instaurando novas relações com o desconhecido e buscando, assim, novas possibilidades de configuração e representação do *outro*.



FIGURA 4 – Monstros povoam o imaginário dos mundos desconhecidos. Gravura do franciscano alemão Sebastian Münster, 1540. (Fonte: MICELI, 2012)

A gravura de Münster apresenta um elemento recorrente no imaginário e mais especificamente na cartografia medieval, repleta de elementos teratológicos, o *hic sunt dracones*. A presença de dragões, serpentes e animais mitológicos nas gravuras medievais representam não somente os perigos dos lugares desconhecidos, mas uma relação sempre

distante e idealizada. Essa tópica desenvolve-se como parte de uma relação entre geografia, teologia e o misticismo medieval. Dessa forma, para Münster, “além da geografia, era indispensável o conhecimento da teologia”.⁴⁸ Os monstros, dragões e serpentes também eram descritos nos *Mirabilia* que apresentavam diversas figuras fantásticas que povoavam as terras desconhecidas:

*Na Ásia, formigas transportavam ouro, enquanto as florestas produziam lã em abundância. As regiões africanas eram habitadas pelos Egípcios com pés de cabra, acéfalos com olhos no peito, mulheres que concebiam sem copular e homens sem língua e sem voz. Pigmeus e Macróbios, serpentes aladas e gigantescas, árvores que sangravam mel, formigas do tamanho de cães, homens orelhudos e com cabeça de cão, Hipópodes, Monócoles, dragões, etíopes com quatro olhos, onagros, delfins, elefantes com inteligência humana – seres fantásticos a povoar a imaginação dos homens, saídos das páginas de Pompônio Mela, Solino e Santo Izidoro, bem vivos ainda nos séculos finais da Idade Média.*⁴⁹

A presença desses seres maravilhosos no imaginário da Idade Média, imagens que sobrevivem ainda no período das grandes descobertas, indicam uma figuração do outro, considerado um elemento disforme, monstruoso e demoníaco. Para ilustrar o perigo que representava entrar sertão adentro, recorreu-se a diversas formas de representação, incluindo a tópica do *hic sunt dracones* e a representação vazia do espaço do interior como ausência de civilização. No primeiro caso, temos o mapa de Reinell de 1519 que apresenta um território repleto de animais “exóticos” incluindo indígenas que se misturam com estes animais e um dragão na parte extrema do mapa. O segundo caso é mais recorrente e apresenta variações à medida que as técnicas cartográficas se desenvolvem e o conhecimento do interior torna-se um imperativo para a exploração de riquezas ocultas.

⁴⁸ MICELI, Paulo. *O desenho do Brasil no teatro do mundo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012: 74.

⁴⁹ MICELI, Paulo. “Ficções da consciência – História e literatura de viagens”, *Olhar*, ano 1, n. 1. São Carlos, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, Junho, 1999: 21.



Figura 5: Detalhe do mapa de Reinell – Lopo Homem, Costa do Brasil, *Atlas Miller*, c. 1519 (Fonte: MICELI, 2012: 87).

O mapa apresenta dois mundos representados de forma distinta. O primeiro é o mundo do colonizador europeu, organizado por uma geografia descritiva que utiliza a palavra para determinar o espaço do agente civilizador. O segundo mundo, apresenta-se por uma geografia figurativa. Nesse mundo os elementos estão desordenados, animais e homens compartilham o mesmo espaço e mesmo alguns grupos parecem mais próximos aos macacos do que a grupos humanos; o espaço é habitado ainda por seres fantásticos, como é o caso de um dragão na parte esquerda do mapa. Mapas como este revelam um imaginário presente no período e que recorria a mecanismos de representação que idealizavam tanto o agente civilizador como o

elemento autóctone, representado normalmente como selvagem e perigoso ao projeto de conquista. Os sertões eram assim, espaços onde a razão tinha um grande desafio: vencer pela experiência um território que se apresentava em todos os sentidos adverso à *hybris* logocêntrica do colonizador.

À medida que o projeto de colonização foi se consolidando, o território de domínio lusitano foi alargando suas bases sociais e os centros irradiadores que partiam do litoral apresentavam notável desenvolvimento na produção açucareira, as representações cartográficas também acompanhavam as profundas mudanças na relação entre o litoral e as representações do imenso território ainda “desconhecido”. Além disso, os processos técnicos na elaboração cartográfica também foram se desenvolvendo na mesma medida que novas informações geográficas iam sendo depuradas. Se antes os mapas do século XVI e XVII apresentavam os espaços “desconhecidos” com os traços de uma geografia figurativa; a partir do século XVIII esse espaço conferido à figuração, aos seres míticos, desenhos de animais e demais imagens iriam aos poucos perdendo espaço na composição dos mapas. Com efeito, a “cartografia europeia produzida durante os séculos XVI e XVII parecia ter horror ao vazio”.⁵⁰ A partir do século XVII, os cartógrafos deixam de lado esse *horror* ao vazio: “Deixando-se de temer o espaço em branco, um vazio geográfico passa a representar vastas extensões, o que revela o relativo desconhecimento que os europeus ainda tinham do território interior da América, África e Ásia”.⁵¹ Exemplo notável dessa mudança é o mapa “*Brasilia Barbarorum*” elaborado pelo cartógrafo alemão Georg Seutter em 1740:

⁵⁰ FURTADO, Júnia Ferreira. *O mapa que inventou o Brasil*. Rio de Janeiro: Versal; São Paulo: Odebrecht, 2013: 211.

⁵¹ *Idem, Ibidem*.

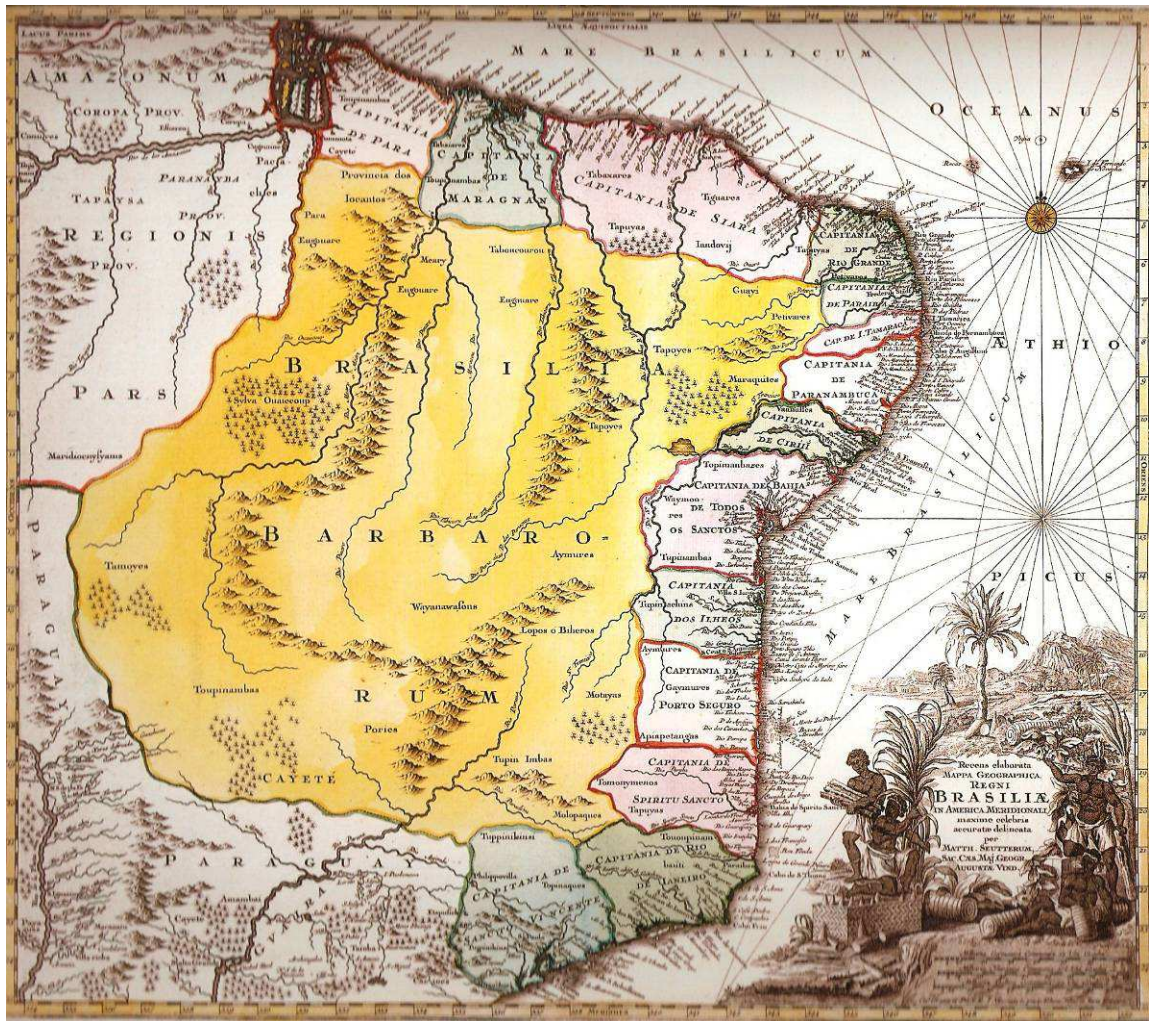


FIGURA 6: *Brasilia Barbarorum* de Georg Seutter, 1740. (Fonte: MICELI, 2012).

Neste mapa observamos um imenso território vazio, afora as representações dos acidentes geográficos e os nomes de etnias indígenas. O contraste com o litoral continua acentuado, agora não mais como no mapa de Reinell, onde todo o interior era preenchido com desenhos figurativos que contrastavam com as partes descritas da costa litorânea. Os sertões parecem representar, aqui, um vasto território de barbárie, um vazio que pressupõe a ação colonizadora: “Se o vazio de informações geográficas no interior do Nordeste do Brasil podia significar que este era um espaço exterior à civilização que os portugueses construía na América, ele adquiria, ao mesmo tempo, ao ser inserido no interior das fronteiras portuguesas, claramente desenhadas no mapa, um sentimento de pertença e um *status* de território à espera da integração pelo colonizador”.⁵²

⁵² *Idem*, pg. 215.

O mito da conquista, a conquista do mito

Na semântica histórica do processo de colonização do Brasil, a palavra “conquista” adquire papel central nos discursos relacionados ao conhecimento do território, às relações intersubjetivas, acentuadamente hierárquicas, e a instauração e legitimação de uma nova relação entre homem e território. Este último acaba por se apresentar como o desenho íntimo da fome devastadora por terras ignotas, representando, estas, o tesouro inescrutável de mão de obra escrava e possibilidade de riquezas infinitas.

Contudo, significações diversas e trajetórias semânticas distintas apresenta a palavra “conquista” no contexto dos reinos de Portugal e Castela e a *descoberta* das novas terras. No capítulo dedicado à metáfora do *semeador* e do *ladrihador*, Sérgio Buarque de Holanda dedica-se a comparar os dois processos de colonização que divergem em concepção e estratégias. Conquistar não é somente a mesma palavra para espanhóis e portugueses, mas um projeto que revela concepções de mundo quase antagônicas. Segundo o historiador, a colonização espanhola “caracterizou-se largamente pelo que faltou à portuguesa: por uma aplicação insistente em assegurar o domínio militar, econômico e político da metrópole sobre as terras conquistadas”⁵³, projeto levado a cabo pela “criação de grandes núcleos de povoação estáveis e bem ordenados”⁵⁴.

Se nos primeiros momentos, as ações individuais ganham destaque e se apresentam como obras de *conquista*, o segundo momento seria assegurar o pleno domínio dos novos territórios. Nesse sentido, a eficácia do projeto só poderia ser estabelecida pela ação efetiva do Estado, “impondo uma disciplina entre os novos e velhos habitantes dos países americanos, apaziguando suas rivalidades e dissensões e canalizando a rude energia dos colonos para maior proveito da metrópole”⁵⁵.

Se podemos afirmar, com base em nossa leitura de Sérgio Buarque, que não existe um espaço como o “sertão” no imaginário e na experiência dos povos espanhóis, isso se deve por muitos motivos, mas principalmente pelo projeto diferenciado de afastar-se das áreas litorâneas e assegurar o domínio do interior, destacando-se a busca por metais e pedras preciosas como motor da conquista e principal fator para o estabelecimento de grandes núcleos, desde os primeiros momentos da chegada dos espanhóis nas terras desconhecidas.

⁵³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006: 98.

⁵⁴ *Idem*, pg. 98.

⁵⁵ *Idem*, pg. 34.

Os castelhanos não reduziram as novas terras ao papel de simples feitorias comerciais: resolveram pela construção de um complexo “edifício colonial” em terras que se constituíram como “prolongamento orgânico” do Reino de Castela.⁵⁶ Na construção desse *edifício* impuseram sobre as comunidades originárias, não somente o império da força desproporcional, mas, sobretudo, o império simbólico de uma cultura que, se não exterminava pela força, o fazia pelos discursos simbólicos, sejam estes pelos projetos missionários, pelo domínio através do conhecimento das línguas, pelo trabalho (que também estabelece uma outra relação entre homem e natureza), pela ordenação e manipulação simbólica de elementos que serviam aos propósitos dos *conquistadores*. *Conquistar* é, em última instância, impor-se pela criação e manipulação simbólica.

No processo lusitano, a *conquista* toma formas distintas e mais sinuosas. Nosso primeiro cronista, frei Vicente de Salvador, já aponta em sua *História do Brasil* o “pouco caso” que os reis de Portugal “hão feito deste grande estado, que nem o título quizeram delle”. E prossegue o cronista averiguando que os interesses nas novas terras são unicamente para usufruto da metrópole:

*E deste mesmo modo se hão os povoadores, os quaes, por mais arraigados que na terra estejam e mais ricos que sejam, tudo pretendem levar a Portugal e, si as fazendas e bens que possuem souberam falar, também lhes houveram de ensinar a dizer como os papagaios, aos quaes a primeira cousa que ensinam é: papagaio real pera Portugal, porque tudo querem para lá. E isto não tem só os que de lá vieram, mas ainda os que cá nasceram, que uns e outros usam da terra, não como senhores, mas como usufrutuários, só para a desfrutarem e a deixarem destruída.*⁵⁷

A conclusão que tira frei Vicente dessa relação de usufruto é que não há preocupação, nem zelo com o bem público, ou seja, os homens dedicam-se somente a preservar seus bens particulares, levando frei Vicente à afirmação de que “nem um homem nesta terra é republico”.⁵⁸

Ao relatar sobre a “demarcação da terra e da costa do Brasil com a do Peru e Índias de Castella”, o cronista português deixou-nos uma passagem que se transformou no *topos* mais notável da historiografia brasileira dedicada ao povoamento do interior: “Da largura que a terra do Brasil tem para o sertão não trato, porque até agora não houve quem a andasse por

⁵⁶ *Idem*, pg. 101.

⁵⁷ SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil*. São Paulo e Rio, Editores-proprietários Weiszflög irmãos, 1918: 16.

⁵⁸ *Idem*, pg. 16.

negligencia dos portugueses, que, sendo grandes conquistadores de terras, não se aproveitam dellas, mas contentam-se de as andar arranhando ao longo do mar como caranguejos”.⁵⁹

A conquista dos sertões, na opinião de frei Vicente, é obra que só pode ser levada a cabo deixando-se de lado a *negligência* e *aproveitando-se* das novas terras, que somente poderiam ser asseguradas atravessando-se os limites das faixas mais próximas da costa e caminhando em direção ao sertão desconhecido. Ao *papagaio real de Portugal* junta-se o *homem caranguejo*, ou seja, além de se constituir como um usufrutuário e predador, os portugueses concentram todas as suas forças em estabelecer um frágil domínio (*arranhando*) ao longo das terras litorâneas. Uma metáfora tem a força de economizar muitas palavras.

A ocupação do litoral foi sentida não somente pelos primeiros cronistas do século XVI, como frei Vicente do Salvador, mas também pelos primeiros cosmógrafos que se dedicaram em representar os novos domínios de Portugal e Castela, sendo o caso de Juan de La Cosa. Como afirma Paulo Miceli, as primeiras representações cartográficas que conhecemos do Brasil:

*detiveram-se principalmente na imensa costa aberta para o Atlântico, e foi esse o espaço cujo perfil mais rapidamente se incorporou ao conhecimento geográfico europeu. As cartas quinhentistas e mesmo seiscentistas, em seu conjunto, eram essencialmente náuticas, pois, mais do que na busca de novas terras, os esforços dos portugueses concentravam-se no estabelecimento mais preciso dos caminhos do mar, sendo importante notar que a posse das costas do Brasil e da África concedia-lhes o domínio estratégico de todo o Atlântico Sul, e não se deve esquecer de que eram o comércio e, conseqüentemente, a guerra – não a paisagem – o motor e o propósito central das viagens ibéricas da expansão e da conquista.*⁶⁰

O único projeto à vista nos primeiros anos da colonização é o de assegurar o domínio estratégico da costa. A constituição de um projeto de expansão dos domínios portugueses, sertão adentro, não foi obra da *negligência*, como o queria frei Vicente, mas fruto de um projeto que privilegiava as possibilidades de comércio e exploração que o domínio da costa ofertava. Os portugueses ainda estavam de olho nos caminhos das Índias e nas possibilidades de comércio e vantagens que somente a formação de núcleos litorâneos poderia propiciar naquele momento. Além disso, era necessário fortalecer o domínio da marinha contra as investidas vindas do Atlântico. Assim, a “Metrópole se prolongava no litoral brasileiro, expressão apenas do domínio do Atlântico, sob o mesmo ímpeto comercial que levara os portugueses à África e à Índia”.⁶¹

⁵⁹ *Idem*, pg. 19.

⁶⁰ MICELI, Paulo, *O desenho do Brasil no teatro do mundo*. 2012: 90.

⁶¹ FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 2008: 179.

Acrescentem-se ainda as proibições reais que dispunham de todos os esforços para conter a povoação do interior. As cartas de doação de capitâneas deixavam claros os limites impostos: “por que por dentro da terra firme pelo sertão as não poderam fazer menos espaço de seis leguas de terra de termo a cada uma das ditas villas”, prossegue a carta acentuando a limitação na criação de mais vilas, além daquelas permitidas pela coroa, “e ao tempo que se fizeram as tais villas ou cada uma dellas lhe limitaram e asynaram logo termo para ellas e, pois não poderam da terra que asy tiverem dado por termo fazer mais outra Villa”⁶². Importante ressaltar que mesmo as *terras incógnitas* não poderiam escapar ao controle fosse dos reinos de Castela ou de Portugal. Antes que ambos os reinos estabelecessem o celebrado Tratado de Tordesilhas em 1494, a bula *Inter Caetera* (1493) já legislava sobre a divisão dos territórios entre Espanha e Portugal. Este último, temendo a perda de domínios, propôs a revisão da bula e, assim, a ratificação do Tratado de Tordesilhas ocorreu “como se o mundo – real ou imaginado – pudesse ser dividido em dois, em duas metades, e sem maiores contestações”.⁶³ A fome de *terras incógnitas* não era outra coisa senão a ambição pelo ouro, pedras preciosas e territórios que alargassem as fronteiras de ambos os reinos. Portanto, ainda que o imenso território fosse imaginariamente concebido como *terra ignota*, esta era também uma terra ambicionada. E assim foram se alargando os limites em direção ao oeste, mesmo com as tentativas frustradas que as primeiras “Entradas” no sertão haviam proporcionado.

A ideia de um efetivo povoamento, segundo Caio Prado Júnior, não nasceria simplesmente como fruto de uma contingência, como o fora nos primeiros anos de colonização, mas uma “necessidade imposta por circunstâncias novas e imprevistas”⁶⁴, tornando-se necessário para o sucesso das atividades mercantis, fundadas na produção de açúcar, que se fortalecessem e ampliassem as bases sociais: “a ocupação não se podia fazer como nas simples feitorias, com um reduzido pessoal incumbido apenas do negócio, sua administração e defesa armada”, diante dessas novas circunstâncias urgia “ampliar estas bases, criar um povoamento capaz de abastecer e manter as feitorias que se fundassem e organizar a produção dos gêneros que interessassem ao comércio. A ideia de povoar surge daí, e só daí.”⁶⁵.

⁶² Apud HOLANDA, *Raízes do Brasil*. 2006: 103-104.

⁶³ SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015: 24.

⁶⁴ PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo: colônia*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000: 12.

⁶⁵ *Idem*, pg. 13

Com o litoral povoado e suas bases econômicas e sociais cada vez mais ampliadas, restava ainda o imenso território que se abria além das plantações de cana, os sertões incomensuráveis e desconhecidos, como o afirma Raymundo Faoro, “o sertão era outro mar ignoto, só devassado pela audácia de novos navegadores, atraídos pelas minas”.⁶⁶ A comparação entre mar e sertão também está presente em Alcântara Machado, mostrando afinidades entre o marinheiro e o sertanista, pois “diante do oceano, como diante do sertão, é o mesmo assombro, é a mesma impressão de infinito e de eternidade, é a mesma vertigem”.⁶⁷ Assim como o mar alimenta as esperanças do marinheiro, o sertão pode também ser essa possibilidade de “saciar a fome de liberdade sem limites que devora o homem, o nomadismo ingênito que o atormenta, o orgulho de bater-se, fraco e pequenino, contra os elementos desatrelados, e de vencê-los”.⁶⁸

Audácia e cobiça: dois elementos que, combinados, formam o par perfeito para dar início às grandes expedições que enfrentariam os desafios impostos pelo terreno do desconhecido, em busca de metais, pedras preciosas e que, na ausência dessas riquezas, recaía sobre as comunidades indígenas a difícil e desumana tarefa de compensar a frustração e o malogro da busca por ouro. Dessa forma, nem a esperança de encontrar as tão sonhadas minas de ouro, “nem as suspeitas ou esperanças de prata e esmeraldas pareciam prometer tão bom sucesso quanto o que alcançavam as correrias dos predadores de índios”.⁶⁹

O processo prospectivo de exploração das terras, consideradas incultas, constituído para o aprisionamento de indígenas e procura de metais e pedras preciosas, ficou conhecido como *entradas*. Para estas formaram-se expedições, não raro malogradas em descobrir ouro e sucumbir diante dos gentios e dos perigos da terra. Estas expedições forjaram um tipo guerreiro, um perfil de *conquistador*: o sertanista. Se as primeiras expedições, que partiram de Porto Seguro, pouco sucesso atingiram no conhecimento do território e na descoberta de metais e pedras preciosas, “contribuíram esses homens, aparentemente, para que se enriquecessem a geografia mítica dos sertões ocidentais”.⁷⁰

O processo de expansão que liga o rio Tietê ao São Francisco, constituído pelas expedições que partem de São Vicente e instituem novas formas sociais e econômicas, será

⁶⁶ FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 2008: 180.

⁶⁷ MACHADO, Alcântara. *op. cit.* pg. 1346.

⁶⁸ *Idem*, pg. 1346.

⁶⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010: 107.

⁷⁰ *Idem*, pg. 94.

conhecido como *conquista dos sertões*. Essas novas formas sociais serão constituídas por tipo social inteiramente novo, o bandeirante, que profunda influência exerceu no comércio de índios apresados, na descoberta de minas e, por último, na incorporação dos sertões ao universo da experiência desses *conquistadores*, contribuindo para a *desmistificação* do vasto território de terras ignotas. Assim, a “geografia mítica” cede temporariamente ao avanço da experiência colonizadora do conquistador.

Os bandeirantes, como afirma Raymundo Faoro, “darão a face paulista de uma direção social que atravessa três séculos de história”⁷¹. Nota mais encomiástica oferece Oliveira Lima ao comparar os “feitos dos paulistas” a uma “verdadeira Odisseia terrestre”.⁷² Prossegue ainda o historiador:

*Esses pioneiros do deserto, esses descobridores de um mundo novo, oculto aos navegadores, se sucediam, obscuros artífices de uma grande nação, sem que a fortuna e o renome fizessem brilhar seus nomes à maneira dos combatentes do litoral. A história é mulher, portanto, garrida, e se deixa facilmente seduzir pelo brilho, que não é às vezes senão a lantejoula das glórias militares. Nossa história não se tem ocupado, durante muito tempo, com uma preferência notável, senão de feitos de guerra, que têm, com efeito, seu lugar, e desgraçadamente muito grande, nos anais humanos, mas que não compreendem todo o ativo das sociedades. Cabe principalmente ao Sr. Capistrano de Abreu, um dos escritores de hoje, o mérito de haver conferido o lugar devido a essas explorações, que são, em suma, o registro do povoamento do país, a trama de sua história social, não menos interessante que sua história política.*⁷³

Para Oliveira Lima, cabe ao bandeirante paulista o importante papel de *artífice* no processo de formação da nacionalidade brasileira. Ao descobrir esse *mundo novo*, o bandeirante jogaria sobre a história uma nova luz. Ao procurar restituir o lugar histórico do bandeirante, Oliveira Lima traça um perfil histórico e social idealizado desses *pioneiros do deserto*; ao criticar uma espécie de macro da história das civilizações, uma História oficial que se deixa seduzir pelo brilho das guerras, o historiador pretende enaltecer uma outra história, que procura compreender os elementos *ativos* e o processo de formação que não se faz somente pela guerra. O contraste é acentuado na passagem que confere mérito a Capistrano de Abreu, não por este não ter investigado o papel das explorações no processo de povoamento, mas por traçar um perfil diverso dos bandeirantes como: “homens munidos de armas de fogo atacam selvagens que se defendem com arco e flecha; à primeira investida morrem muitos dos

⁷¹ FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 2008: 180.

⁷² LIMA, Oliveira. *Formação histórica da nacionalidade brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks; São Paulo: Publifolha, 2000: 85.

⁷³ *Idem*, pg. 86.

assaltados e logo desmaia-lhes a coragem; os restantes, amarrados, são conduzidos ao povoado e distribuídos segundo as condições em que organizou a bandeira”.⁷⁴

Passamos da epopeia heroica ao espetáculo trágico da devastação. Para Capistrano de Abreu, as principais características das bandeiras são o despovoamento e depredação. Para Raymundo Faoro não há justificativa histórica em considerar que os bandeirantes “despovoaram a terra sem colonizá-la (...) se apreciada à distância e globalmente a migração penetradora dos sertões”.⁷⁵ Contudo, a penetração pelos sertões e as amplas áreas percorridas não são capazes de, em si, afirmar que as bandeiras não tenham agido a princípio de forma despovoadora, desagregando comunidades indígenas, desarticulando as missões jesuíticas e dizimando aqueles que ofereciam resistência à sua longa marcha para Oeste. A preocupação das bandeiras não é povoar, mas fazer comércio de suas atividades exploradoras.

O que nos interessa, sobretudo, é o processo de formação da identidade dos bandeirantes enquanto “agentes civilizadores” e, ao mesmo tempo, como produtos do entrecruzamento étnico entre portugueses e indígenas. Além disso, a experiência exploradora das bandeiras será determinante no processo de formação da identidade sertaneja. Darcy Ribeiro, ao pensar a contribuição cultural dos mamelucos paulistas e o processo de formação social das identidades, afirma que a expansão “dos domínios portugueses terra adentro, na constituição do Brasil, é obra dos brasilíndios ou mamelucos”.⁷⁶ Acrescenta ainda o antropólogo que:

*Nossos mamelucos ou brasilíndios foram, na verdade, a seu pesar, heróis civilizadores, serviçais Del-rei, impositores da dominação que os oprimia. Seu valor maior como agentes da civilização advinha de sua própria rusticidade de meio-índios, incansáveis nas marchas longuíssimas e sobretudo no trabalho de remar, de sol a sol, por meses. Afeitos à bruteza selvagem da selva tropical, herdeiros do saber milenar acumulado pelos índios sobre terras, plantas e bichos da Terra Nova para os europeus, mas que para eles era a moradia ancestral.*⁷⁷

Se os bandeirantes obtiveram êxito no seu propósito de explorar as possibilidades lucrativas que os sertões ofertavam, primeiro com o comércio de índios e depois com a descoberta das minas, isso se deve a esse conhecimento *milenar acumulado* herdado pelos indígenas. Tal é a nota contraditória do processo de formação que pretendemos investigar: os

⁷⁴ ABREU, Capistrano de. *Capítulos de história colonial, 1500-1800*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Publifolha, 2000: 129.

⁷⁵ FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 2008: 180.

⁷⁶ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a evolução e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1995: 106.

⁷⁷ *Idem*, pg. 108.

sertanistas, ao se fazerem conhecedores e desbravadores da “geografia mítica” dos sertões, enriquecem suas experiências e conhecimentos através da ação predatória sobre aqueles que lhes ensinaram os segredos da terra.

Diferente do sertanejo, a relação que o sertanista estabelece com a terra parece ser sempre motivada pelo lucro imediato. O sertanista procura não fixar-se. Seu nomadismo é a marca preponderante de sua relação com os territórios devassados. Para este, os sertões se constituem enquanto reserva de mão de obra e esperança de riquezas que não passam nem pelo plantio, nem por qualquer outra atividade econômica que possam sugerir o trato com a terra. Somente com a descoberta das minas sua condição se transmutaria radicalmente.

CAPÍTULO 2: HERÓIS CIVILIZADORES

Experiência, fantasia e pulsão de ficção

Os leitores e leitoras de François Rabelais talvez lembrem, não sem graça e com certa dose de *pantagruelismo* (como o próprio Rabelais definiria “certa alegria do espírito que despreza as coisas fortuitas”⁷⁸), as aventuras de Pantagruel em busca do templo da deusa Botelha, que constituem uma espécie de “odisseia pantagruélica”. Todo o quarto livro, publicado um ano antes do falecimento de Rabelais (1553), e o quinto, publicado nove anos após a morte do escritor, e que suscita questões envolvendo autenticidade e autoria do livro, apresentam as aventuras decorrentes da viagem de Pantagruel em busca da deusa Botelha. Em um dos episódios das viagens de Pantagruel, este e os demais navegantes aportam no país de Cetim e procuram algum alimento para saciarem a fome. Deparam-se, no entanto, com uma cena que lhes chama atenção. Uma multidão de pessoas encontra-se ao redor de um

Velhinho corcunda, aleijado e monstruoso. Chamava-se Ouvir-dizer; tinha a boca aberta até as orelhas, e dentro da boca sete línguas e cada língua fendida em sete partes; com todas elas falava ao mesmo tempo, apresentando diversos assuntos e em idiomas diversos; tinha também na cabeça e no resto do corpo tantos ouvidos quantos olhos tinha Argos; no resto, era cego e paralítico de ambas as pernas. Em torno dele, vi um número incrível de homens e mulheres ouvintes e atentos, e reconheci alguns entre a multidão de fisionomia alegre, e no meio deles um que tinha um mapa-mundi, e lhes expunha sumariamente por pequenos aforismos, tornando-os assim doutos e sábios em poucas horas, e falavam de coisas prodigiosas elegantemente e com boa memória, pela centésima parte das quais não seria suficiente a vida do homem: pirâmides do Nilo, Babilônia, trogloditas, himantópoles, canibais, montes Hiperbóreos, egipãs, todos os diabos e tudo por Ouvir-dizer. Vi segundo penso, Heródoto, Plínio, Solin, Berose, Filostrato, Mela, Estrabão e tantos outros antigos; mais Alberto o jacobino, Pedro Testemunha, papa Pio segundo, Volaterran, Paulo Jóvio o valente homem, Jacques Cartier,

⁷⁸ RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003: 586.

*Chaiton armênio, Marco Polo veneziano, Ludovico romano, Pedro Alvarez e não sei quantos outros modernos historiadores escondidos atrás de uma peça de tapeçaria, escrevendo em tapeçanês belas descrições e tudo por Ouvir-dizer.*⁷⁹

Ao ler a descrição de Ouvir-dizer, presente no trecho acima, parece que estamos diante de uma das numerosas figuras míticas do *Das Buch der Cronicken*, ou qualquer um dos outros livros já mencionados neste trabalho e que apresentam seres com membros desproporcionais, ciclopes, acéfalos etc. Ouvir-dizer e seus discípulos também nos fazem lembrar as imagens alegóricas de Vincenzo Cartari em seu *Le imagini de i dei gli antichi* de 1626, e que, entre as alegorias apresentadas, observamos a de *Hércules Eloquência*: um “homem tornando-se velho, mas bem conservado, arrasta outros atrás de si com a magia de seu falar. A corrente de ouro se estende desde sua boca aos ouvidos dos que o seguem”.⁸⁰ O ponto divergente entre a alegoria de Cartari e a de Rabelais, é que este último compõe um quadro alegórico que “brinca” com os diversos elementos históricos e ficcionais, como as descrições de viagens ultramarinas recorrentes em sua época, imagens, mapas e livros de viagens.

O que nos chama atenção, logo no início do trecho, é a descrição de Ouvir-dizer, como um *velhinho* que, monstruosamente, apresenta uma enorme boca com sete línguas, sendo que cada língua é dividida em sete partes. Amplifica-se, aqui, a *eloquentia*, ou seja, Ouvir-dizer, assim como a imagem já referida de Cartari dilata a “magia de seu falar”, *estendendo* múltiplas correntes de ouro (ao representar a riqueza daquilo que é dito) que saem de sua boca e atingem os ouvidos de seus numerosos discípulos. Outra amplificação é de sua capacidade de ouvir: “tinha também na cabeça e no resto do corpo tantos ouvidos quantos olhos tinha Argos”. Ao dilatarem-se as duas faculdades do falar e ouvir, dilatam-se, também, a percepção do mundo e a capacidade de conhecer e comunicar. Acrescenta-se, ainda, a cegueira de Ouvir-dizer, que não acarreta perda, mas insere a personagem na linhagem de Tirésias, o profeta e adivinho cego que revela, pela palavra, o motivo dos infortúnios de Édipo.

Em seguida, o que ganha destaque é a multidão de discípulos de Ouvir-dizer, sendo que um destes carrega consigo um mapa-múndi, que não representa aqui um simples objeto, mas parece realizar uma síntese simbólica de todo o universo de valorização das recentes “descobertas” ultramarinas. Para estes discípulos bastam poucas horas para que possam se

⁷⁹ *Idem*, pg. 894.

⁸⁰ ALMEIDA, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial: Campinas: Editora da Unicamp, 2005:163.

transformar em *doutos e sábios*. Entre eles temos um primeiro grupo constituído por historiadores, filósofos sofistas e estoicos, astrônomos, geógrafos e demais *sábios* do mundo antigo: Heródoto é o primeiro nome que aparece na ilustre lista de discípulos. Plínio vem logo em seguida, contudo, não sabemos se tratar de Plínio o Velho, Caio Plínio Segundo, autor da *Naturalis Historia*, ou Plínio, o Jovem, Caio Plínio Cecílio Segundo, o notável orador que deixou um conjunto de cartas denominadas *Litterae Curatius Scriptae*. Pelo conjunto dos nomes apresentados, supomos que Rabelais se refere a Plínio, o Velho. Temos ainda Estrabão, geógrafo e filósofo estoico, autor do tratado *Geografia*. Outro filósofo, porém sofista, é Filóstrato, o Velho. Aparece ainda Berosse, o Caldeu, astrônomo, astrólogo e sacerdote da Babilônia, autor de *História da Babilônia*, livro do qual restaram somente pequenos trechos.

O segundo grupo é constituído por contemporâneos de Rabelais. Ressaltamos a presença de navegadores e cronistas, “descobridores” de terras incógnitas, como Marco Polo, Jacques Cartier, Pedro Testemunha (Pierre Martyr d’Angiera, referido como autor de uma das primeiras crônicas da “descoberta” da América) e Pedro Álvares Cabral. É com surpresa que Sergio Buarque de Holanda encontra, no *rol dos historiadores* de François Rabelais, o nome do navegador lusitano. Nem Vasco da Gama, nem Colombo, nem Vespúcio. Mesmo assim, na alegoria rabelaisiana, a presença desta lista de nomes ilustres envolvidos com viagens ultramarinas, “traduz a importância atribuída entre seus contemporâneos, à literatura corrente sobre as terras incógnitas”.⁸¹

Na alegoria de Rabelais estão presentes dois universos, que se encontram para formar o coro de discípulos de Ouvir-dizer. Mundo antigo e mundo contemporâneo estão reunidos pelo mestre Alcofribas Nasier (anagrama de François Rabelais que aparece na autoria do *Gargântua e Pantagruel*), mas, para efeito didático de exposição, realizaremos outra divisão dos discípulos em dois grupos: o primeiro representa o universo do *logos*, do conhecimento pela “palavra”; e o segundo grupo, poderíamos afirmar que representa o universo de valorização do conhecimento pela experiência.⁸² Ouvir-dizer é a reunião destes dois

⁸¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010: 42.

⁸² Essa separação didática dos grupos entre um universo do *logos* e outro da experiência não exclui certa experiência implícita na organização do conhecimento pelo *logos*. Trata-se, no caso, de estabelecer uma diferença, para nos referir à Primeira Crítica de Kant, entre um *conhecimento puro* e um *conhecimento empírico*. Para Kant, “Não resta dúvida de que todo o nosso conhecimento começa pela experiência; efetivamente, que outra coisa poderia despertar e pôr em acção a nossa capacidade de conhecer, senão objetos que afectam os sentidos e que, por um lado, originam por si mesmos as representações e, por outro lado, põem em movimento a nossa faculdade intelectual e levam-na a compará-las, liga-las ou separá-las, transformando assim a matéria bruta das impressões sensíveis num conhecimento que se denomina experiência?”. Contudo, se todo o conhecimento tem na experiência seu *início*, ou seja, começa com ela, isso

universos, com sua boca de muitas línguas pode comunicar múltiplos conhecimentos, e com seu corpo repleto de ouvidos, pode ouvir as experiências que, logo, transformar-se-ão em substrato de conhecimentos a ser compartilhados.

Ao retornarmos ao trecho citado, encontramos ainda o seguinte desfecho: “e não sei quantos outros modernos historiadores escondidos atrás de uma peça de tapeçaria, escrevendo em tapeçanês belas descrições e tudo por Ouvir-dizer”. Tal passagem nos parece satirizar o *topos* clássico da *Historia magistral vitae*, ou seja, da história enquanto mestra da vida, essa expressão, cunhada por Cícero, pertencia ao campo da oratória, porém, ao fazer uso dela “o orador é capaz de emprestar um sentido de imortalidade à história como instrução para a vida, de modo a tornar perene o seu valioso conteúdo de experiência.”⁸³ Cícero atribui aqui um papel valioso à história, que transforma a experiência em fonte duradoura de ensinamentos para a vida. Nesse sentido, somam-se metáforas que explicitam esse papel “pedagógico” da história: *Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, nuntia vetustatis, qua voce alia nisi oratoris immortalitati commendatur*. Expressões que correspondem as seguintes: “A história é a testemunha dos tempos, a luz da verdade, a vida da memória, a mensageira da velhice, por cuja voz nada é recomendado senão a imortalidade do orador”.⁸⁴

Apesar de realizar uma sátira da *Historia magistral vitae*, toda a cena nos parece afirmar a importância da história enquanto mestra da vida. Isso não se deve exclusivamente pela escolha dos historiadores como parte dos discípulos, mas pela própria reunião entre o mestre Ouvir-dizer, que constitui aqui uma personificação da história com suas muitas línguas e ouvidos, prontos para testemunhar os tempos e conduzir à verdade, e seus discípulos que, mesmo divididos em dois grupos distintos, procuram avidamente conhecer os segredos do mundo e aprender com suas experiências.

Experiência é a palavra chave a que, todavia, teremos que retornar. Com Reinhart Koselleck, nos damos conta da existência de conceitos que, ao adentrar na circulação linguística do mundo cotidiano, proporcionam desafios aos diversos campos do conhecimento. Pois, nesse caso, é preciso isolá-los do convívio cotidiano das palavras e orientá-los num caminho de fundamentação teórica. Palavras como “experiência” e

não significa que todo conhecimento derive *dela*. Por esse motivo, o filósofo alemão estabelece a distinção entre os conhecimentos *a priori*, ou seja, “independente da experiência e de todas as impressões dos sentidos” e os conhecimentos *a posteriori*, que encontram na experiência a sua origem. KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008: 36-37.

⁸³ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc – Rio, 2006: 43.

⁸⁴ *Idem*. pg. 43.

“expectativa” são exemplos de expressões que não “nos transmitem uma realidade histórica, como o fazem, por exemplo, as designações ou denominações históricas”.⁸⁵ “Experiência” é uma categoria meta-histórica, conceito caro à filosofia que perpassa distintas tradições e correntes de pensamento. Para David Hume, “quando refletimos sobre nossas experiências e afecções passadas, nosso pensamento atua como um espelho fiel e copia corretamente os objetos”⁸⁶, porém as cores que expressam não possuem o mesmo brilho quando comparamos esses objetos copiados às percepções originais. O chamado “método experimental” de Hume reside na centralidade do papel da “experiência” nas investigações filosóficas, organizando os conhecimentos humanos *a posteriori*.

A resposta à filosofia empírica de David Hume será dada pela transformação radical do cenário filosófico que propiciou a publicação da *Crítica da razão pura* (1781) de Immanuel Kant. Na introdução à segunda edição, depois de estabelecer a diferença entre conhecimentos puros e empíricos, Kant se volta para a necessidade da filosofia de métodos que determinem as possibilidades, os princípios e toda a extensão dos conhecimentos *a priori* e afirma que o que há de mais significativo é “o facto de certos conhecimentos saírem do campo de todas as experiências possíveis e, mediante conceitos, aos quais a experiência não pode apresentar objecto correspondente, aparentarem estender os nossos juízos para além de todos limites da experiência” (A3).⁸⁷

A existência de conhecimentos que não possuem a experiência como seu fio condutor leva Kant a investigar os juízos *a priori* pela razão pura e, uma vez, como afirma o estudioso de Kant, Otfried Höffe, “que todo conhecimento independente da experiência não pode ter, por definição, o seu fundamento na experiência, precisa ser investigada a possibilidade de um conhecimento puro da razão pela própria razão pura”.⁸⁸

Esse breve esboço de história da filosofia nos permite enxergar a dimensão do “problema” filosófico da “experiência”. Já sua problematização histórica e suas implicações

⁸⁵ KOSELLECK, Heinhart. “‘Espaço de experiência’ e ‘horizonte de expectativa’: categorias históricas” em *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc – Rio, 2006: 306. Exemplos de designações dados por Koselleck são os termos “acordo de Potsdam”, “economia escravista antiga” e “reforma”, essas designações possuem realidade histórica concreta, ou nas próprias palavras do historiador alemão: “apontam claramente para acontecimentos, situações ou processos históricos”. (*idem*, pg. 306) Contudo, os termos “experiência” e “expectativa” constituem-se enquanto “categorias formais” e diferente de “Reforma”, “abolição da escravatura” ou qualquer outro termo que possua realidade histórica concreta, “elas não permitem deduzir aquilo de que se teve experiência e aquilo que se espera”. (*idem*, pg. 306).

⁸⁶ HUME, David. *Investigações sobre o entendimento humano e sobre os princípios da moral*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004: 34.

⁸⁷ KANT, Immanuel *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008: 40.

⁸⁸ HÖFFE, Otfried. *Immanuel Kant*. São Paulo: Martins Fontes, 2005: 38.

nas análises do campo historiográfico estão imersas em “nuvens” conceituais, num espaço epistêmico movediço, posto que sempre houve um contínuo movimento de transformação dos “espaços de experiência” e dos “horizontes de expectativa”, no qual, nem sempre há claras correspondências. Esse movimento contínuo reside na própria fluidez das “experiências” que se modificam, “se superpõem, se impregnam umas das outras. E mais: novas esperanças ou decepções retroagem, novas expectativas abrem brechas e repercutem nelas”.⁸⁹

Antes de prosseguir faz-se necessário uma tentativa de definição dessa categoria. Para isso, recorreremos a Koselleck, pois não cabe aqui, senão sucintamente, uma tentativa de compreensão da ampla valorização da “experiência” enquanto categoria ordenadora no processo de colonização das terras *recém-descobertas*. Por esse motivo, não entra em nosso propósito a análise depurada das relações históricas concretas ou dos processos históricos formais. Enquanto categoria meta-histórica, Koselleck procura definir o conceito de “experiência” tendo em vista sua perfeita adequação ao tratar do “tempo histórico”; é nesse sentido que o conceito pode ser entendido como o:

*Passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam mais estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias.*⁹⁰

História e experiência convivem em íntima relação. Memória também possui aqui papel seminal e, sobretudo, mediador, pois os acontecimentos só ganham narratividade se estiverem entrelaçados no complexo emaranhado de tecidos constituídos pela memória. *Elaboração racional e formas inconscientes* fazem parte desse emaranhado que estão fundidas na experiência. Por último, é a narração, enquanto instância discursiva, que confere realidade concreta às experiências e, assim, temos o substrato das tradições, que atualizam os conteúdos das experiências, que são continuamente (re)significadas pelas tradições.

Para o nosso intuito, seria possível conceber a expressão “experiência imediata” como aquele tipo de experiência onde os acontecimentos ainda não foram incorporados completamente a ponto de serem lembrados e modificados nessa lembrança, formando, assim, uma determinada tradição; é uma espécie de experiência relacionada à sincronia dos acontecimentos. Torna-se essencial tentar definir essa expressão, pois Sérgio Buarque de

⁸⁹ KOSELLECK, Heinhardt. *op. cit.* pg. 313.

⁹⁰ *Idem*, pgs. 309-10.

Holanda, em sua obra *Visão do Paraíso*, procura entender a valorização da experiência, “*madre das coisas*”, e o espaço reduzido que ocupa a fantasia na mente dos primeiros exploradores, que possuíam uma demanda sempre constante por terras ignotas.⁹¹ Esses homens eram capazes de valorizar o elemento maravilhoso somente enquanto “se achasse além da órbita de seu saber empírico”.⁹² Por esse motivo nos perguntamos, como num mundo regido pela “experiência imediata” das coisas, seria possível o florescimento, mesmo que de forma adversa, de uma centelha de fantasia e mistério? Acima de tudo, como o sertão representa o espaço mítico do elemento fantástico, delineado pelo desconhecido e formando, assim, uma espécie de geografia fantástica?

Sérgio Buarque demonstra a existência de uma desproporção entre a geografia fantástica do Renascimento e o mundo pragmático da “experiência imediata” dos navegadores. Para o historiador, toda a atmosfera mágica que, desde o primeiro contato do europeu, envolveu “as novas terras descobertas parece assim rarefazer-se à medida que penetramos a América lusitana”.⁹³ É enquanto vasta empresa *exorcística* que o projeto de exploração português irá fincar os pés nas novas terras descobertas, *exorcizando* todos os demônios e fantasias que povoavam o imaginário daqueles mundos remotos.⁹⁴ Ao explorador impõe-se vencer pela experiência todos os desafios, estejam eles presentes no espaço adverso do sertão desconhecido ou na fantasia criadora que forja monstros e criaturas fantásticas que povoam a geografia fantástica dos sertões míticos.

Para o explorador urge transformar o sertão em terreno da razão, deslocando qualquer resquício de fantasia criadora. Essa transformação opera-se de muitas formas, sendo uma delas o *controle do imaginário*. O *controle*, como afirma Luiz da Costa Lima, está sempre implícito em todas as sociedades. Entretanto, “ele não assume um aspecto visível e marcante se a instituição ou a sociedade que o ativa não está em crise, ou sob sua iminente ameaça”⁹⁵. É sob constante ameaça que a vasta empresa de exploração ativa mecanismos de controle que procuram levar ao total aniquilamento, não somente as crenças e fantasias que impedem o conhecimento dos novos sítios, mas concretamente, comunidades e etnias inteiras sentem o impacto civilizador da experiência predatória de um *controle* que sempre procura triunfar, não

⁹¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010: 41.

⁹² *Idem*, pg. 41.

⁹³ *Idem*, pg. 43.

⁹⁴ *Idem*, pg. 48.

⁹⁵ LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009: 21.

somente sobre o imaginário dos povos “não civilizados”, mas também pelo cerceamento de suas possibilidades de existência. Citando Joaquim de Carvalho, Holanda nos dá essa dimensão destruidora que procura eliminar os “erros e prejuízos”:

*A inabitabilidade da zona tórrida, certas ideias sobre as dimensões da Terra, o ‘sítio do orbe’, as imaginadas proporções das massas líquida e sólida de nosso planeta, os horríveis monstros antropológicos e zoológicos, as lendas de ilhas fantásticas e de terrores inibitórios – tudo isso que obscurecia o entendimento e entorpecia a ação foi destruído pelos nossos pilotos com o soberano vigor dos fatos indisputáveis.*⁹⁶

Não foi somente sobre o imaginário dos povos *conquistados* que recaiu o *soberano vigor* dos conquistadores (o que levou a um processo extremo de controle), a destruição de tudo que *obscurecia* o entendimento foi acompanhada da completa destruição daquelas populações que acreditavam nos rios transformadores, nos horríveis monstros e ilhas fantásticas. A “retração da área tradicional dos países da lenda e do sonho”⁹⁷ não implica somente a *sobriedade imaginativa*, como afirma Buarque de Holanda, mas acompanha, sobretudo, a retração da área concreta da experiência dos mais diversos povos indígenas. Retração que ocorre, muitas vezes, seja pelo simples contato, acarretando doenças para as quais não há nenhuma resistência biológica desenvolvida pelos povos autóctones, seja pelo extermínio, ou pela escravização (que também pode ser considerada uma forma de exterminar lentamente os diversos povos): “Assim é que a civilização se impõe, primeiro, como uma epidemia de pestes mortais. Depois, pela dizimação através de guerras de extermínio e da escravização.”⁹⁸

Como observa Buarque de Holanda, mesmo os primeiros cronistas portugueses estão presos a um realismo *desencantado*, “voltado sobretudo para o particular e o concreto”⁹⁹. Há de se supor, que a finalidade ética, que consiste em descrever *verdadeiramente* os relatos, frutos das observações desses cronistas sobre as obras do descobrimento e expansão do domínio lusitano, condiciona o gênero. Não é à toa que, ao dedicar as páginas de sua *História do Brasil* ao licenciado Manuel Severim de Faria, frei Vicente do Salvador, citando o *de Oratore* de Tulio, ressalta a contribuição dos livros *históricos* de Aristóteles e afirma a importância da história (simbolizada metonimicamente pela materialidade do livro) enquanto

⁹⁶ Apud HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010: 49.

⁹⁷ *Idem*, pg. 49.

⁹⁸ RIBEIRO, Darci. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 1995: 47.

⁹⁹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010: 40.

“luz da verdade, vida da memória, e mestres da vida; e Diodoro Siculo diz in “proemio sui operis” que estes igualam os mancebos na prudência aos velhos, porque a que os velhos alcançam com larga vida e muitos discursos, podem os mancebos alcançar em poucas horas de lição, assentados em suas casas”.¹⁰⁰

A História iguala velhos e jovens na prudência; os primeiros aprendem com as suas experiências e os jovens podem alcançar a mesma *prudentia* pela experiência comunicada pelos livros de História, ou seja, cabe à história *guiar* os caminhos na busca pela verdade; estamos novamente diante da História enquanto *magistra vitae*, que pretende ensinar aos homens o caminho da verdade pela metáfora da luz. As primeiras crônicas do descobrimento, ao aderir à superfície da experiência, descrevem um mundo desencantado, onde um realismo cru declara os roteiros de um itinerário que não cede em nenhum momento aos encantos da fantasia e afirmando, assim, o princípio ético de ensinar pela experiência descritiva, afugentando todo o perigo que a fantasia pode representar, posto que esta não possui o compromisso de ensinar aos homens o caminho da verdade. Tudo que foge ao roteiro prescrito adquire o sentido de extravagância, o que confere à experiência imediata a tendência em “reger a noção de mundo desses escritores e marinheiros, e é quase como se as coisas só existissem verdadeiramente a partir dela”.

Contudo, o espaço reduzido da imaginação nos primeiros anos de contato dos exploradores com as novas terras *descobertas* não significa sua exclusão como parte formadora dos discursos que constituem esse contato. Ou seja, não significa que a atividade imaginativa não pudesse encontrar frestas no universo de valorização da experiência. E mais ainda, não significa que essa atividade, tão essencial ao homem, não deixasse de constituir discursos, assim como a experiência, para a estabilidade e desenvolvimento de um processo civilizador. Por esse motivo, preferimos falar em *controle do imaginário*, expandindo este conceito tão caro a Luís Costa Lima.

Nos discursos que plasmaram o processo de colonização portuguesa nos trópicos, temos uma contínua reelaboração do espaço da experiência e muitas vezes, esta aparece associada a elementos fantasiosos que parecem valorizar, ainda mais, a experiência como força motor do conhecimento. É dessa forma que Gabriel Soares de Sousa, ao informar sobre o rio Amazonas em seu *Tratado Descritivo* de 1587, nos oferece uma passagem muito esclarecedora, que valoriza a experiência em detrimento da fantasia, mesmo com o espaço

¹⁰⁰ SALVADOR, frei Vicente do. *História do Brasil*. São Paulo e Rio, Editores-proprietários Weiszflog irmãos, 1918: 1-2.

reduzido que os primeiros cronistas conferiram a esta última e predominando o traço descritivo de intenso realismo, percebemos um controle intenso do imaginário:

*Como não há coisa que se encubra aos homens que querem cometer grandes empresas, não pôde estar encoberto este rio do mar Doce ou das Amazonas ao capitão Francisco de Orellana que, andando na conquista do Peru em companhia do governador Francisco Pizarro, e indo por seu mandado com certa gente de cavalo descobrindo a terra, entrou por ela adentro tanto espaço que se achou perto do nascimento deste rio.*¹⁰¹

Gabriel Soares de Sousa procura enfatizar, no espírito dos exploradores do Novo Mundo uma ética aventureira com fome sempre constante por terras ignotas. Esse imperativo ético do descobridor, que descortina as formas ocultas pela indômita vontade de conhecer, parece reforçar a criação dos mitos da conquista e, aliado ao espírito de aventura, acaba por forjar expedições acentuadamente heroicas. É o caso da expedição de Pizarro que, ao se deparar com o caudaloso rio, preparou embarcações para navegá-lo. Sousa descreve ainda as muitas guerras travadas com os gentios e com “um grande exército de mulheres que com ele pelejaram com arcos e flechas, de onde o rio tomou o nome das Amazonas”.¹⁰²

Cada expedição organizada, que trazia consigo o malogro diante do vasto território, reforçava um imaginário que se alicerçava cada vez mais forte no espírito desses exploradores. Dessa forma, a experiência sofria uma reelaboração sempre contínua, tendo em vista a necessidade de controle, afirmação e expansão dos domínios e territórios conquistados. Associado a “experiência imediata”, “madre das coisas”, a fantasia alimentava infrene a ética aventureira. O sertão não acende somente a esperança de ganhos, mas empolga e alimenta a imaginação, tal afirmação é de Alcântara Machado, que nos afirma ainda que:

*Para melhor seduzi-los não lhes assanha apenas a ambição do ganho. Empolga-lhes a imaginação, encarnando, como encarna, esplendidamente, o imprevisto e o mistério, com todas as volúpias másculas do risco e da luta. É nele que se encontram as forças de destruição mobilizadas contra o invasor pela natureza rebelada: “onças, tigres e outros bichos mui indômitos”, desertos e miasmas, febres e peçonhas. É dentro de suas furnas e na penumbra de seus desvãos que moram o saci, o boitatá, o curupira, os demônios petulantes das águas e das matas. Tudo concorre para fazer do sertão uma provocação permanente ao espírito imaginoso e à índole aventureira dos conquistadores e dos naturais da terra.*¹⁰³

Não somente o *Eldorado* de ouro e pedras preciosas, nem o deserto indômito e causticante, sertão constitui uma espécie de oásis da lenda e do mito, que alimenta o

¹⁰¹ SOUSA, Gabriel Soares de, *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Hedra, 2010: 38.

¹⁰² *Idem*, pg. 39.

¹⁰³ MACHADO, Alcântara. *Vida e morte do bandeirante*. In: *Intérpretes do Brasil*. Coordenação, seleção de livros e prefácio, Silvano Santiago. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002: 1346.

imaginário destes *conquistadores e naturais da terra*. O sertão é o enigma do qual não se pode escapar. Esse caráter enigmático e fascinante do sertão é ressaltado por Cassiano Ricardo, onde sertão é o lugar de riquezas escondidas e de forças míticas que ajudam a defendê-las: “o sertão enigmático exacerba, por si mesmo, a imaginação ao bandeirante; as riquezas que deviam existir lá dentro, nos cafundós, exigem a aventura, criam a fábula”.¹⁰⁴ Perguntamo-nos se para os primeiros exploradores, o sertão representaria essa fonte mítica de riquezas, esse imaginário que atrai e fascina, criando uma força que o impulsiona para o território “desconhecido”, ou se representaria somente uma fonte oculta de riquezas materiais, passíveis de descoberta pela experiência imediata e cotidiana do explorador em contato com a terra.

Sérgio Buarque de Holanda ressalta que, “ainda que fossem muitas vezes sensíveis à atração da fantasia e do milagre, é principalmente o imediato, o cotidiano, que recebem todos cuidados e atenções desses portugueses do Quinhentos.”¹⁰⁵ O que acontece muitas vezes, segundo o historiador, é um processo de *familiarização* da atividade criadora da imaginação, aproximando essa atividade do cotidiano dos homens afeitos à experiência.

*O trato das terras e coisas estranhas, se não uma natural aquiescência e, por isso, uma quase indiferença ao que discrepa do usual, parecem ter provocado certa apatia da imaginação, de sorte que para eles até o incomum parece fazer-se prontamente familiar, e os monstros exóticos logo entram na rotina diária. Não estaria aqui o segredo da facilidade extrema com que se adaptariam a climas, países e raças diferentes?*¹⁰⁶ [grifo nosso]

Além de aproximar o *incomum* da experiência cotidiana, a *familiarização* da fantasia, poderia constituir um meio vital para a adaptação do agente externo aos mais diversos elementos discrepantes e adversos. Entendemos esse processo de *familiarização* do *incomum* como uma forma de *controle do imaginário* que converge para o processo de reelaboração da experiência. Ao trazer o *incomum* para o cotidiano, procura-se exercer um domínio da atividade criadora, deixando que ela não só seja absorvida pela experiência, mas que a reconfigure, que possa atribuir sentidos diversos ao material empírico. Dominar é antes de tudo impor-se pela força dos discursos. Nesse sentido, a adaptação às situações de extrema adversidade ganha no processo de *controle do imaginário* um forte aliado. Os *monstros exóticos* só assustam quando permanecem distantes da *rotina diária* dos homens.

¹⁰⁴ RICARDO, Cassiano. *Marcha para Oeste: a influência da “Bandeira” na formação social e política do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1970: 380.

¹⁰⁵ HOLANDA, Sérgio. Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010: 167-68.

¹⁰⁶ *Idem*, pg. 168.

Tal panorama nos evoca a lembrança, não pelo gosto da digressão, mas pela preocupação com o conceito, da passagem em *Casa Grande & Senzala* na qual Gilberto Freyre disserta sobre a intimidade entre o santo e o devoto, que forma uma religiosidade que aproxima intimamente o sagrado do cotidiano e do profano; vide a imagem de Nossa Senhora do Ó grávida, Menino Jesus, no poema de Sórora Violante do Céu, comparado a Cupido, assim como Santo Antônio que se tornou célebre como santo casamenteiro. Uma relação que sugere tanta intimidade, “só faltando”, como afirma Freyre, “São Gonçalo do Amarante (...) emprenhar as mulheres estéreis que o aperreiam com as promessas e fricções”.¹⁰⁷ Nesse caso, percebemos que experiência e fantasia estão intimamente relacionadas no processo de formação cultural. Enquanto a santidade participa do incomum, a gravidez representa a ordem comum da experiência. Por esse motivo, a santa grávida constituiria um caso de heresia aos olhos da instituição religiosa. Mas a santa grávida ao aproximar-se do mundo do oprimido revela uma inversão dos lugares de poder. Os santos não somente entenderiam o amor, mas participariam intimamente do cotidiano

Contudo, a intimidade entre fantasia e experiência aponta para o predomínio da experiência. Mesmo no caso da intimidade entre santo e devoto, parece haver uma valorização da experiência, que recorre ao sagrado de forma utilitária e reducionista. Mesmo com a redução da fantasia no espaço das atividades humanas relacionadas aos primórdios da colonização portuguesa, ela ainda poderia apresentar-se como possibilidade de (re)significação. Por esse motivo insistimos na importância da imaginação no processo de reelaboração da experiência, desencadeada por uma pulsão que abre caminho para uma constante busca de significação, mesmo sendo as experiências concretas e imediatas. Como afirma Suzi Sperber, a *pulsão de ficção* é a:

*Necessidade imperiosa de contar para atribuir um sentido, corrigi-lo, entender, ou tentar compreender. Ao fazer isso, por meios que são mais do que a palavra, são ‘performance’, com uso de recursos como gestos, movimentos, palavras, linhas, cores, formas no espaço ou na superfície plana, a pulsão de ficção cria imagens, usa símbolos que, comumente, remetem a um passado histórico ou pré-histórico. É que, ao mesmo tempo têm um sentido ancorado no evento pelo enunciador, compreendido pelo receptor a partir da inserção do texto (ou da obra) no contexto do presente histórico, do conhecimento, do pensamento, dos movimentos políticos, econômicos, ideológicos, filosóficos, têm também um lastro no passado histórico – este de duas naturezas: o passado histórico singular, pessoal e o histórico cultural.*¹⁰⁸

¹⁰⁷ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 1. Edição Madri; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2002: 244-45.

¹⁰⁸ SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009: 577.

Mesmo por meio de um processo histórico e social de *controle do imaginário*, a fantasia parece estar sempre destinada a surgir em meio às adversidades impostas pelo terreno da experiência imediata. Como afirma Sperber, os meios de ficcionalização são diversos e semanticamente sempre há uma relação entre a experiência singular e o contexto histórico e cultural. Por esse motivo, podemos afirmar que não há sociedades unicamente erigidas de acordo com princípios orientados pelas relações pragmáticas entre homem e natureza, pois haverá sempre a *necessidade imperiosa* de compreensão e de contar para compreender, atribuindo ao que foi narrado sempre novas possibilidades. Neste sentido, a pulsão de ficção não é um princípio de ordenação formal, isto é, não se trata de uma organização da estrutura narrativa”, mas de um “princípio organizativo” fundado em pulsões, impulsos que precisam “de linhas de organização do que é efabulado”. Em síntese, a pulsão de ficção “procura uma forma conforme deseja exprimir um impulso para a superação, para a vida, ou a obediência e respeito às normas, tradições, preceitos da coletividade.”¹⁰⁹

A pulsão de ficção procura preencher os “vazios” deixados pela experiência, “madre das coisas” e também atribui novos sentidos a essa experiência. É dessa forma que, muitas representações cartográficas do período colonial apresentam não somente uma descrição das áreas povoadas, mas também, os elementos constituintes de uma “geografia fantástica” que representa o mundo desconhecido com as cores da fantasia, conferindo expressão a uma “força que impele para a efabulação”.¹¹⁰ Os mapas do período colonial apresentam mais nitidamente essas “linhas de força” que impelem para o imaginário, contudo, mesmo as notas mais desencantadas de um realismo descritivo, provenientes dos primeiros cronistas, também apresentam, em seus interstícios, a força *imperiosa* da pulsão de ficção. Pois, como afirma Cassiano Ricardo: “Há muita fábula sem ouro, mas não há ouro sem fábula”.¹¹¹

¹⁰⁹ *Idem*, pg. 578-579.

¹¹⁰ *Idem*, pg. 578.

¹¹¹ RICARDO, Cassiano. *op. cit.* pg. 387.

O banquete bárbaro: Polifemo, Caliban e os gentios do sertão

*Abordo à infanda plaga dos Ciclopes,
Que, à fiúza dos deuses, nem semeiam,
Lavram nem plantam; sem cultivo e relha,
Cresce o trigo e a cevada, os bagos de uvas
Lhes engrossa o imbrífero Satúrnio.
De conselho e assembleia e lei privados,
Cada varão, de montes em cavernas,
Rege absoluto filhos e mulheres,
Vizinhos olvidando. (...)*

Homero, Odisseia, Canto IX¹¹²

À mesa do rei Alcino, Ulisses comove-se ao ouvir a narração de seus feitos, aventuras e desventuras, sem que os convivas saibam de sua identidade. No começo do canto IX, Ulisses revela ser o herói encomiado no banquete de Alcino. Em seguida, toma a palavra para narrar sua chegada à terra dos Lotófagos e sua aventura na ilha onde residem os Ciclopes. Os versos acima descrevem a terra *inculta* destes “monstros não comparáveis aos humanos”.¹¹³

Os Ciclopes não trabalham a terra, não possuem organização política, nem leis, moram em cavernas, não cultuam os deuses e até os desdenham, além de não respeitar os estrangeiros. Ulisses, ao chegar na ilha dos Ciclopes, avista uma fumaça, convoca sua gente e determina conhecer aqueles homens que podem ser de dois tipos; ou “ferozes e injustos e intratáveis” ou “tementes aos deuses e hospedeiros”. Para seu infortúnio e dos doze homens escolhidos para a empreitada, o gigante desproporcional era do segundo tipo. O encontro entre Ulisses e Polifemo é um espetáculo de crueldade. Polifemo, além de manifestar uma *hybris* implacável (“Louco! Tão longe/ Vens o temor dos deuses ensinar-me?/os Ciclopes, que os deuses mais prestantes,/ Esse aluno da cabra [Zeus] desdenhamos”), devora dois membros do grupo que fica mantido em uma caverna. Para Jeanne Marie Gagnebin, o desdém pelos deuses, ou o “não-respeito é ressaltado pelo fato de que o Ciclope não sacrifica, não faz libações e come cru, entre outras coisas, os infelizes companheiros de Ulisses.”¹¹⁴ A falta de

¹¹² HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes; edição de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Ars Poetica: Editora da Universidade de São Paulo, 1996: 177-178.

¹¹³ *Idem*, pg. 179.

¹¹⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. Ed. 34, 2006: 18.

respeito pelos deuses é ainda manifestada pelo “desrespeito pelas regras mínimas de hospitalidade”¹¹⁵.

O ardil que trama Ulisses para escapar da caverna só pode ser comparado ao do cavalo de Troia, inspirado por Palas Atenas. O herói oferece vinho a Polifemo para embriagá-lo e obter êxito nos seus planos. Ao ser pedido o nome de Ulisses, este afirma se chamar Ninguém. Ao ser domado pelo sono que o vinho desperta, Polifemo é ferido em seu olho por um pau em brasa, de dor grita o gigante, rompendo o silêncio da noite, o que espanta os outros Ciclopes, que correm a acudi-lo. Ao chegar em sua caverna indagam-no pelo ocorrido, Polifemo responde que Ninguém o feriu. Nesse caso basta pedir alívio a Netuno, seu pai. Para escapar da caverna, vigiada pelo Ciclope mutilado, tramam ligar-se ao dorso dos carneiros que seguem para as naus, salvando a pele de Ulisses e dos companheiros restantes. Ao fim da experiência, Polifemo descobre que Ninguém era na verdade Ulisses, vaticinado pelo profeta Telemo Eurimides como aquele que apagaria a visão de Polifemo. Este roga a Netuno que impeça o retorno (*nosto*) do herói para Ítaca. Essa descoberta da identidade acontece pela própria boca de Ulisses, que não se contenta e revela ser o “arrasa-muros” de Troia. Essa revelação desnecessária atrai para o herói grego a fúria de Polifemo, que agora pode dar nome a seus males, invocando Poseidon que conjure suas forças para deter a viagem de regresso de Ulisses. Adorno e Horkheimer encaram esse episódio como uma conversão da astúcia em estupidez, uma renúncia da aparência: “a astúcia, que para o inteligente consiste em assumir a aparência da estupidez, converte-se em estupidez tão pronto ele renuncie a essa aparência”.¹¹⁶

Para Jeanne Marie Gagnebin, essa trama de Ulisses, o industrioso, está inscrita no “contexto de regras pervertidas”, não é somente uma mentira simples, ou a recusa de expor o verdadeiro nome, sintoma de uma conduta social reprovável moralmente:

*Ulisses faz mais que, simplesmente, mentir e se dar um outro nome, o que parece ser uma conduta nada vergonhosa, tanto da parte da deusa Atena como de outros mestres em disfarces na “Odisseia”. Ulisses aqui se faz de inexistente, ele explora como diz Adorno, o espaço, o vazio entre a palavra e a coisa, para melhor montar sua armadilha. Aliás, a palavra “outis” (ninguém) remete, num belo trocadilho de Homero, à palavra “mêtis” (astúcia), qualidade específica desse Ulisses-Ninguém que se finge de morto para escapar à vingança do monstro.*¹¹⁷

¹¹⁵ *Idem*, pg. 18.

¹¹⁶ ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985: 63.

¹¹⁷ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. Ed. 34, 2006: 21.

A astúcia de Ulisses reside em brincar com os sentidos da palavra e dispor as ações em uma trama de fios interligados: vinho – Ninguém - olho perfurado - fuga pelos carneiros. Resta ainda uma indagação: com essas artimanhas, Ulisses procura manter a ordem do *cosmos*, enquanto os Ciclopes representariam uma ameaça a essa ordem?¹¹⁸ De acordo com Adorno e Horkheimer a astúcia de Ulisses é um perder-se para conservar-se, um “recurso do eu para sair vencedor das aventuras”, o herói grego “logra as divindades da natureza como depois o viajante civilizado logrará os selvagens oferecendo-lhes contas de vidro colorido em troca de marfim”.¹¹⁹ Nesse sentido, é Ulisses que parece representar uma ameaça ao desmontar o mundo mítico onde reinam os Ciclopes. Estes últimos parecem representar uma ameaça à constituição de um mundo regido por leis, onde a terra é cultivada, os estrangeiros são bem recebidos e a antropofagia é condenada. Alimentar-se desses estrangeiros, deixando Ulisses-Ninguém por último adquire, então, um aspecto marcadamente simbólico.

Na *Teogonia* de Hesíodo, a primeira geração de Ciclopes¹²⁰ é constituída pelos filhos de Gea e Urano, sendo os primeiros, irmãos de divindades como Cronos, Mnemósine e Tétis, por um lado, e de divindades das quais os nomes não podiam ser pronunciados como Coto, Briareo e Giles, gigantes que apresentavam cem braços, cinquenta cabeças e força descomunal. Estes últimos foram expulsos do Olimpo e aprisionados por Zeus, passando a habitar a parte subterrânea da terra. Após retornarem, declararam cruenta guerra contras os deuses, que saíram vitoriosos. O episódio constitui a passagem do poema de Hesíodo conhecido por Titanomaquia.¹²¹

Polifemo faz parte de uma segunda geração de Ciclopes; é filho de uma ninfa e Netuno. Ulisses, ao interpelar Polifemo (“Receia os deuses,/ Senhor; Júpiter vinga os suplicantes,/ E a bons e honrados hóspedes protege”) conclama o nome de Júpiter, ao que o Ciclope responde deixando visível sua *hybris* arrebatadora: “”Louco! Tão longe/ Vens o temor dos deuses ensinar-me?/ Os Ciclopes, que os deuses mais prestantes,/ Esse aluno da cabra desdenhamos”. Polifemo não desdenha os deuses, mas Júpiter, irmão de Netuno (seu genitor) aquele que derrotou os Titans, primeira geração de deuses. Como afirmam Adorno e Horkheimer sobre a superioridade de Netuno diante de Zeus, o primeiro “o deus marinho

¹¹⁸ *Idem*, pg. 18.

¹¹⁹ ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985: 50.

¹²⁰ Κύκλωψ - Kuklops (“redondo”) e “ops” (“vista”). “Olho redondo” refere-se ao único olho que o Ciclope apresenta em sua frente.

¹²¹ HESÍODO. *Obras y fragmentos*. Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid, Espanha: Editorial Gredos, S.A. 1978.

próximo, pai de Polifemo e inimigo de Ulisses, é mais velho que Zeus, o deus celeste universal e distante, e é por assim dizer sobre o dorso do sujeito que é decidido o conflito entre a religião popular elementarista e a religião logocêntrica da lei”.¹²² A ação antropofágica de Polifemo é uma tentativa simbólica de resolver o conflito, não somente entre a *religião popular elementarista* e a *logocêntrica*, mas de afirmação do espaço da ancestralidade diante da *hybris* logocêntrica da lei.

O episódio de Polifemo é revelador - quando o comparamos com outras figurações do *outro*, presentes na história da literatura ocidental: “Polifemo e os outros monstros ludibriados por Ulisses já são os modelos para os diabos estúpidos da era cristã até Shylock e Mefistófeles. A estupidez do gigante, substância de sua bárbara brutalidade enquanto tudo corre bem para ele, passa a representar algo de melhor tão logo é esmagada por quem deveria saber melhor”.¹²³

Não é somente Shylock, o judeu da peça shakespeariana “O Mercador de Veneza”, que sente a herança *modeladora* de Polifemo, mas sobretudo Caliban, de “A tempestade”, que representa, de forma significativa, o conflito latente entre as forças configuradas como “monstruosas”, passíveis de serem ludibriadas devido à estupidez e à brutalidade e, por outro lado, a força logocêntrica que procura reduzir o horizonte da ancestralidade.

Caliban: “monstruoso”, “sardento”, “horrível”, “vilão”, “venenoso escravo”, “escravo mentiroso”, “coisa imunda”, “escravo repugnante”¹²⁴. *A Tempestade* apresenta uma notável abundância desses adjetivos desqualificadores usados para definir e ressaltar o aspecto disforme de Caliban. Este, filho de Sicorax, habitava a ilha onde Próspero passou a reinar incontestemente, dominando as forças da natureza e escravizando os seres da ilha, como é o caso de Ariel e do próprio Caliban. Na segunda cena do primeiro ato, Caliban demonstra o sentimento de perda do seu domínio e da atração sedutora que o moveu para Próspero:

*Preciso comer meu jantar. Esta ilha é minha por intermédio de Sicorax, minha mãe que vós, de mim, roubastes. Logo que chegastes, vós me acariciáveis, fazíeis caso de mim, dáveis-me água com bagas dentro, ensináveis-me o nome do grande e do pequeno luzeiro que iluminam o dia e a noite. E então gostei de vós e mostrei-vos todas as riquezas da ilha: as frescas fontes, as fontes salinas, os lugares áridos e os lugares férteis... Maldito seja por haver assim agido! Que todos os feitiços de Sicorax, sapos, escaravinhos e morcegos caiam sobre vós! Porque sou o único súdito que possuís, eu que já fui meu próprio rei! E aqui me encerrastes nesta rocha deserta, enquanto me despojas do resto da ilha!*¹²⁵

¹²² ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985: 61.

¹²³ *Idem*, pg. 62.

¹²⁴ SHAKESPEARE, William. *Obra completa*. Volume II. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A. 1995.

¹²⁵ *Idem*, pg. 924.

Diferente de Polifemo, Caliban sucumbiu diante das ofertas de Próspero, embriagou-se com o carinho e ensinamentos do antigo duque de Milão que, em contrapartida, aprendeu os segredos da ilha e descobriu as riquezas que até então somente os nativos tinham conhecimento. O trecho acima aponta para um deslizamento que faz de Caliban, senhor da ilha e conhecedor de seus segredos e riquezas, um escravo. A utilização dos adjetivos demonstra esse deslizamento que se opera na relação de Caliban com Próspero. De “monstro” e “coisa imunda”, passa a ser o “escravo mentiroso”, o “escravo repugnante”. Neste caso, não é somente sua aparência disforme que leva ao rebaixamento, mas principalmente a condição de escravo que servirá para a desqualificação e realçamento de um maniqueísmo presente na condição entre opressor e oprimido.

Não à toa, a recepção crítica de *A Tempestade* passou por profundas transformações e a relação entre Próspero e Caliban seria alçada a condição de metáfora de processos de colonização dos chamados países do “Terceiro Mundo”, leitura que tomou força com a descolonização no continente africano: “*Caliban effectively represents native populations almost everywhere, especially in Africa, the United States, and Australia.*”¹²⁶

A dominação que Próspero exerce sobre Caliban não acontece somente através da força: “Se te esqueceres ou fizeres de má vontade o que ordenar, eu te torturarei com câibras senis, crivarei todos os teus ossos de dores e farei com que soltes tais gemidos que os animais selvagens tremerão com teu clamor.”¹²⁷ A dominação simbólica também age profundamente, pois Próspero possui uma *arte* capaz de dominar os deuses ancestrais e da qual seria impossível contrapor-se: “Preciso obedecer; possui arte tão poderosa que dominaria o deus de minha mãe, Setebos, e dele faria um vassalo.”¹²⁸ Como afirma Frantz Fanon, a dominação que o colono exerce se faz em muitos sentidos. Em termos discursivos:

*O questionamento do mundo colonial pelo colonizado não é um confronto racional dos pontos de vista. Não é um discurso sobre o universal, mas a afirmação passional de uma originalidade apresentada como absoluta. O mundo colonial é um mundo maniqueísta. Não basta ao colono limitar fisicamente, isto é, com seus policiais e guardas, o espaço do colonizado. Como que para ilustrar o caráter totalitário da exploração colonial, o colono faz do colonizado uma espécie de quintessência do mal.*¹²⁹

¹²⁶ RAY, Sibnarayan. *Shylock, Othello and Caliban: Shakespeare Variations on Theme of Apartheid* APUD Vaughan, Alden T. e Vaughan, Virginia Mason. *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*. Cambridge University Press, 1991.

¹²⁷ SHAKESPEARE, William. *Obra completa*. Volume II. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A. 1995: 925.

¹²⁸ *Idem*, pg. 925.

¹²⁹ FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005: 57-58

É enquanto *quintessência do mal* que Caliban é apresentado em seu caráter disforme, monstruoso e demoníaco (assim como o judeu); lembramo-nos das imagens medievais presentes no *Buch der Chronicken* ou *Schedelsche Weltchronic* e no *Livro das Maravilhas do mundo*, onde os seres são apresentados de forma desfigurada. A última fala de Caliban reforça o que seria sua estupidez e ingenuidade, pois acreditava que sua libertação seria possível ao tramar contra a vida de Próspero com a ajuda daquele que acreditava ter vindo da lua (Estefânio), quando na verdade servia a um bêbado e bufão: “que asno sêxtuplo fui eu, acreditando que este bêbado fosse um deus! E adorar este louco imbecil”. Aqui temos a ancestralidade que se comporta de forma ingênua, um reconhecimento que funciona pela negativa, pois agora não há mais nada a fazer do que submeter-se a Próspero, reconhecendo-se nos discursos negativos formados pelo colonizador.

Chegamos então às crônicas, mapas e imagens quinhentistas e seiscentistas que apresentam negativamente os povos indígenas, enquanto selvagens que semeiam a “barbárie” pelos sertões bravios. As imagens recorrentes dos sertões nos séculos XVI e XVII confirmam este espaço como um território dominado por *gentios*, *bárbaros* e antropófagos. Relato desta lavra está presente em Pero Magalhães de Gândavo:

Não se pode numerar nem compreender a multidão de bárbaro gentio que semeou a natureza por toda esta terra do Brasil; porque ninguém pode pelo sertão dentro caminhar seguro, nem passar por terra onde não acha povoações de índios armados contra todas as nações humanas, e assi como são muitos permitiu Deos que fossem contrários huns dos outros, e que houvesse entrelles grandes ódios e discórdias, porque se assi não fosse os portuguezes não poderião viver na terra nem seria possível conquistar tamanho poder de gente.¹³⁰

Nos sertões governa a guerra entre índios; para Gândavo, esta espécie de “plutocracia bárbara” salvaguardou os portugueses que podiam, assim, estabelecer seus domínios no litoral, longe dos perigos que representavam os sertões infestados de gentios antropófagos, que não perdoavam seus inimigos, condenando-os a morte e antropofagia: “Não dão vida a nenhum cativo, todos matão e comem, enfim que suas guerras são mui perigosas, (...)”.¹³¹ A mesma entonação é dada por Gabriel Soares de Sousa sobre o gentio “Pitiguar”: “Costumam

¹³⁰ GANDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da Terra do Brasil e História da Província Santa Cruz*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980: 52.

¹³¹ *Idem*, pg. 53.

esses pitiguares não perdoarem a ninguém dos seus contrários que cativam, porque os matam e comem logo”.¹³²

Mesmo no século XIX, historiadores, como Francisco Adolfo de Varnhagen, consideravam a prática da antropofagia como uma “aberração” movida pelo ódio extremo: “era-o pelo prazer que sentiam na desafronta, cujos efeitos faziam extensivos a todas as gerações”.¹³³ Era o ódio e a vingança que, segundo Varnhagen, dominavam os instintos desses homens e mulheres. Apresentava-se para o europeu um espetáculo de crueldade e barbárie registrado em crônicas e gravuras, como as de Theodore de Bry que ajudariam a realçar o aspecto de barbárie dos rituais dos índios Tupinambás.

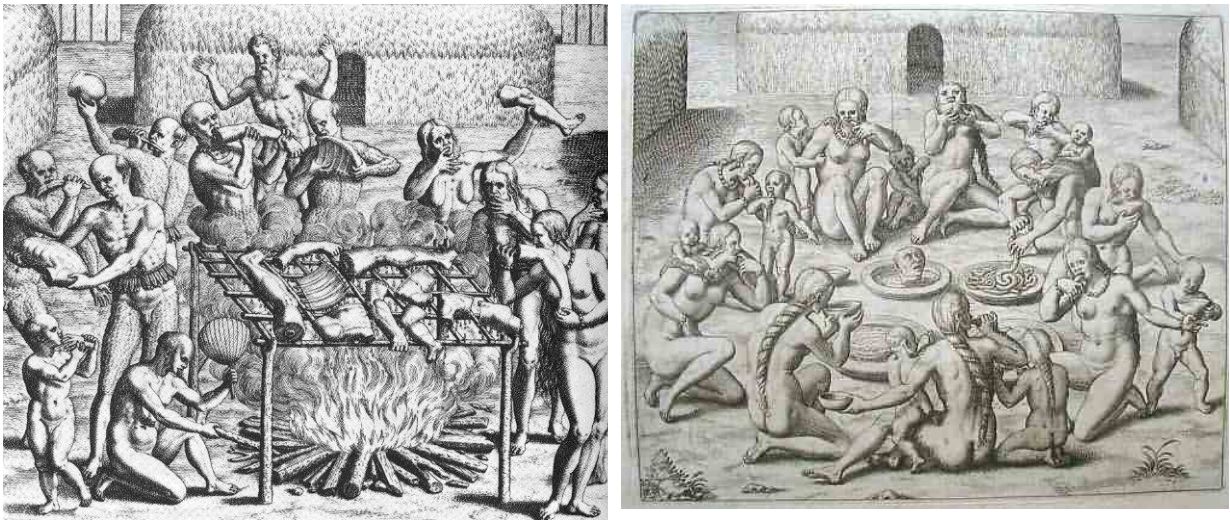


Figura 7: Gravuras de Theodore de Bry que representam cenas de canibalismo de índios Tupinambás. Fonte: LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

Michel de Montaigne, no entanto, recusa-se a considerar tal aspecto ritualístico como espetáculo de barbárie de povos não civilizados e critica duramente a postura daqueles que deformam a realidade em detrimento da centralidade e valorização de seus próprios costumes: “a fim de valorizar sua interpretação e persuadir, não podem deixar de alterar um pouco a verdade. Nunca relatam pura e simplesmente o que viram, e para dar crédito à sua maneira de apreciar, deformam e ampliam os fatos.”¹³⁴ O filósofo francês ainda questiona o mundo civilizado, que procura definir enquanto aspecto de barbárie qualquer elemento que não esteja na órbita cultural do mundo europeu. É dessa forma que o ritual antropofágico seria

¹³² SOUSA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Hedra, 2010: 49.

¹³³ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História Geral do Brasil*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1962: 43.

¹³⁴ MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Abril Cultural, 1972: 105.

considerado um “banquete de barbárie” de povos selvagens. Condenar esses povos do “Novo Mundo” à barbárie é a forma míope de justificar a cegueira das civilizações:

*Não me parece excessivo julgar tais atos de crueldade, mas que o fato de condenar tais defeitos não nos leve à cegueira acerca dos nossos. Estimo que é mais bárbaro comer um homem vivo do que o comer depois de morto; e é pior esquarterar um homem entre suplícios e tormentos e o queimar aos poucos, ou entregá-lo a cães e porcos, a pretexto de devoção e fé, como não somente o vemos mas vimos ocorrer entre vizinhos nossos conterrâneos; e isso em verdade é bem mais grave do que assar e comer um homem previamente executado.*¹³⁵

O gesto humanista de Montaigne reconhece a dignidade do outro, quando este era apresentado à margem da humanidade; Polifemo e Caliban representam momentos ficcionais distintos de uma autoconservação do eu que arremessa o outro na periferia do humano, sem vestígio de humanidade; esta é a posição soberana da *hybris* logocêntrica do civilizado, que opera através do rebaixamento e da exclusão.

As faces de Cacambo: alegoria e mito civilizatório

François Furet em seu prefácio ao livro *A democracia na América*, de Alexis de Tocqueville, cita uma longa passagem dos cadernos de viagem de Tocqueville sobre o genocídio perpetrado pelo avanço da civilização na América do Norte. Passemos ao trecho:

As raças indígenas fundem-se em presença da civilização da Europa como as neves debaixo do sol. Os esforços que elas fazem para lutar contra o seu destino só faz acelerar para elas a marcha destrutiva do tempo. A cada dez anos, aproximadamente, as tribos indígenas que foram repelidas para os desertos do Oeste se dão conta de que nada ganharam ao recuar e que a raça branca avança ainda mais rapidamente do que elas recuam. Irritadas pelo sentimento de sua própria impotência, ou inflamadas por alguma nova injúria, elas se reúnem e se fundem impetuosamente nas regiões onde habitavam outrora e onde se erguem agora as habitações dos europeus, as cabanas rústicas dos pioneiros e mais adiante as primeiras aldeias. Percorrem o país, queimam as habitações, matam os rebanhos, arrancam algumas cabeleiras. A civilização recua então, mas recua como a onda do mar que sobe. Os Estados Unidos tomam em mão a causa do último dos seus colonos, declaram guerra a essas tribos miseráveis. Um exército regular marcha então ao encontro delas e não somente o território americano é reconquistado como os brancos, repelindo os selvagens, destroem suas aldeias, tomam os seus rebanhos e vão colocar o extremo limite de suas posses cem léguas mais longe do que antes. Privados de sua nova pátria adotiva pelo que a Europa sábia

¹³⁵ *Idem*, pg. 107.

e esclarecida se comprazia em chamar de direito da guerra, os índios retomam sua marcha para o Oeste até se deterem em alguns novos ermos, onde o machado do branco não tardará a se fazer ouvir de novo. No país que eles acabam de devastar, e doravante ao abrigo da invasão, elevam-se aldeias recentes que logo (o habitante pelo menos tem consciência disso) formarão populosas cidades. Marchando à frente da imensa família europeia da qual ele forma como que a vanguarda, o pioneiro apodera-se por sua vez das florestas recém-habitadas pelos selvagens, onde ele constrói a sua cabana rústica e espera que a primeira guerra lhe abra o caminho para novos desertos.¹³⁶

A *marcha destrutiva do tempo*, mencionada por Tocqueville no trecho citado acima, é um movimento contínuo de avanços e recuos, sobretudo, um movimento de resistência e luta dos povos não-civilizados diante da soberania militar dos agentes civilizadores. As lutas de resistências são vistas, contudo, enquanto ações irremediáveis, que somente atrasam a longa *marcha* da história das civilizações, mas não podem impedir o avanço desta. Como bem observa François Furet, Tocqueville entende a “civilização” como o fazem os “filósofos do século XVIII, no sentido de um conjunto de aspectos culturais que tornam as sociedades ao mesmo tempo mais policiadas e mais ativas”.¹³⁷ No entanto, Tocqueville, não faz do conceito de “civilização”, assim como Voltaire, a “culminância de uma sucessão de ciclos”, nem como Condorcet, que entende esse conceito enquanto o “termo de um progresso linear”.¹³⁸

Com efeito, o conceito de “civilização” para os dois pensadores iluministas é determinado por um *télos*, uma finalidade última, que em Voltaire assume o nível máximo de um processo histórico e que, em Condorcet, consiste na marcha do *espírito humano* em direção ao ponto mais elevado da humanidade. Não à toa, este último, em seu ensaio intitulado *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1793-1794) estrutura essa obra em dez épocas históricas que percorrem uma linha sempre crescente que se inicia com a formação dos povos e termina com o progresso futuro do espírito humano.¹³⁹

Diferente destes dois pensadores, Tocqueville “arranca o conceito à história” e, assim, incorpora o conceito de “civilização” ao “seu sistema intelectual próprio”, o que representa uma resignificação conceitual: “a ‘civilização’ é essa forma particular de atividade social estendida a todos os cidadãos pela democracia quando esta é livre”.¹⁴⁰ Aqui, não é o conceito de “progresso”, mas o de “democracia” que irá determinar as formas dessa *atividade social*.

¹³⁶ François Furet no Prefácio para: TOCQUEVILLE, Alexis de. *A democracia na América: leis e costumes de certas leis e certos costumes políticos que foram naturalmente sugeridos aos americanos por seu estado social democrático*. São Paulo: Martins Fontes, 2005: XXVIII-XXIX.

¹³⁷ *Idem*, pg. XXVIII.

¹³⁸ *Idem*, *Ibidem*.

¹³⁹ CONDORCET (Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat). *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1970.

¹⁴⁰ TOCQUEVILLE, *op. cit.* pg. XXVIII.

Entretanto, se nos atentarmos ao trecho dos cadernos de viagens, percebemos um movimento teleológico, cuja finalidade não é somente a conquista do território, mas a vitória de um processo civilizatório, que, mesmo recuando em determinados momentos, avança em seguida para reduzir o espaço de experiência dos povos indígenas, ou seja, restringindo a área vital destes povos e deslocando para outras paragens, cada vez mais distantes, suas possibilidades de vivências. É nesse sentido, que as lutas de resistências não impedem o avanço civilizador, como mencionamos acima, mas *aceleram* o processo de civilização das terras e dos povos recém-conquistados.

Note-se, porém, que as lutas não são, primordialmente, entre *pioneiros* e *selvagens*, ou entre *civilizados* e *bárbaros*, mas a disputa consiste na tensão entre dois processos que correspondem a dois caracteres distintos: *diversificação* e *homogeneização*. O primeiro, “responde ao imperativo de adaptação ecológica diferencial que colore com qualidades particulares a cultura de cada sociedade, especializando-a a certo ambiente ou desviando o rumo do seu desenvolvimento, em virtude de acontecimentos históricos particulares”.¹⁴¹ O segundo processo corresponde, segundo Darcy Ribeiro e seus desdobramentos realizados pela leitura de Radcliffe Brown, à “evolução sócio-cultural” que: “se processa através da realização de possibilidades limitadas de resposta aos mesmos imperativos fundamentais, dentro dos mesmos enquadramentos condicionadores, conducente à reiteração das mesmas formas culturais e, deste modo, à criação de estruturas uniformes, classificáveis dentro de uma tipologia genética universal”.¹⁴²

No entanto, estes dois processos culturais, aparentemente excludentes, são “simultâneos e mutuamente complementares” no processo de autotransformação das culturas.¹⁴³ O processo que reside na *diversificação* apresenta sociedades que “tendem a multiplicar seus contingentes populacionais, a desdobrar as entidades étnicas em que estes se aglutinam e a diversificar seus respectivos patrimônios culturais”¹⁴⁴. No segundo, o movimento é inverso e “conduz à homogeneização de seus modos de vida através da fusão das entidades étnicas em unidades cada vez mais inclusivas e da construção de seus patrimônios culturais dentro de linhas paralelas, tendentes a uniformizá-los”¹⁴⁵. Estes dois processos procuram entender as transformações culturais que se operam em determinadas

¹⁴¹ RIBEIRO, Darcy. *O Processo civilizatório: estudos de antropologia da civilização; etapas da evolução sócio-cultural*. Petrópolis: Vozes, 1985: 36.

¹⁴² *Idem*, pg. 36.

¹⁴³ *Idem*, pg. 35.

¹⁴⁴ *Idem*, *ibidem*.

¹⁴⁵ *Idem*, *ibidem*.

sociedades e, principalmente, como estas sociedades interagem entre si e os conflitos resultantes dessa interação.

O resultado mais fecundo do contraste entre o processo de *diversificação* e o de *homogeneização* podemos encontrar na literatura, sendo o *Candide*, de Voltaire, um valioso exemplo desse contraste. Após mergulhar sua espada no ventre do barão jesuíta, irmão de sua amada Cunegundes, Candido é vestido por seu diligente amigo e criado Cacambo com a batina do jesuíta morto e, assim, conseguem escapar e atravessar a fronteira. Porém, enquanto realizavam sua refeição, uma cena chama a atenção de ambos. Duas mulheres nuas corriam de dois macacos que estavam a persegui-las e mordiam suas nádegas. Candido, que tinha aprendido a atirar com os búlgaros, se apieda das mulheres, toma seu fuzil e acerta os dois macacos que caem mortos. Porém, espanta-se ao ver as duas mulheres em pranto, beijando desesperadamente os corpos dos macacos estirados no chão. Com surpresa, diz a Cacambo: “- Eu não esperava tanta bondade de alma”. Este imediatamente responde: “- Bela coisa fez o patrão! Acaba de matar os amantes dessas moças”. Com a resposta de Cacambo, Candido admira-se ainda mais de como tal coisa seria possível. Finalmente seu fiel criado responde: “- O senhor, meu caro patrão, anda sempre a espantar-se de tudo; por que acha tão estranho que nalguns países haja macacos que obtêm favores femininos? Eles têm um quarto de homens, como eu tenho um quarto de espanhol.”¹⁴⁶

Embora haja uma dilatação da construção imaginária de povos distantes, onde mulheres tomam macacos como amantes – o que produz um efeito cômico na cena, pois tal fato é visto como um absurdo diante dos olhos de um homem civilizado, e que, em certa medida, reforça seus valores culturais pela contraposição com outros valores – o que nos chama atenção é a resposta de Cacambo, que não se admira nem um pouco ao presenciar tal cena. O efeito cômico reside no contraste de visões de mundo, Candido, que até aquele momento havia sofrido diversos infortúnios¹⁴⁷, achava-se incrédulo diante de tal absurdo. Sua visão de mundo corresponde às formas culturais específicas que *reiteram* os valores uniformes, o enquadramento ético homogêneo, a redução do horizonte da alteridade e das possibilidades de reconhecimento da diversidade. Apesar de sofrer inúmeras adversidades no Velho Mundo, parece causar mais espanto que macacos se favoreçam de favores sexuais femininos, que um homem seja condenado à forca, chicoteado e morto publicamente pela

¹⁴⁶ VOLTAIRE, François Marie Arouet de. *Contos*. São Paulo: Abril Cultural, 1979: 186.

¹⁴⁷ Candido foi expulso do castelo em que vivia; enganado por búlgaros que o integraram à força num regimento e onde recebeu inúmeras bastonadas; enfrentou ainda tempestades e o terremoto de Lisboa; inúmeras vezes foi enganado, ludibriado e vilipendiado em nome exclusivamente de interesses materiais.

Inquisição. Poderíamos subverter a fórmula filosófica, presente na resposta de Horácio a Hamlet, ao afirmar: há mais *barbárie* em nossa civilização do que supõe nossa vã filosofia.

Capturados depois do incidente acima relatado, Candido e Cacambo estão prestes a ser devorados pelos Orelhões, habitantes da região e grupo ao qual pertencem as duas mulheres que tiveram seus amantes-macacos mortos por Candido. Cacambo, no entanto, conhece um pouco a língua dos Orelhões e, instado por Candido, este lhe pede que fale para os Orelhões o quanto seria desumano “cozinhar pessoas, e como esse procedimento é pouco cristão”. Porém, a intervenção de Cacambo age num sentido contrário da recomendação de seu patrão:

*- Senhores – disse-lhes Cacambo –, pretendeis comer hoje um jesuíta: muito bem; nada mais justo do que tratar assim aos inimigos. O direito natural nos autoriza, com efeito, a matar o próximo, e é assim que se faz em toda a terra. Se não usamos do direito de o comer, é que temos com que passar bem de outra maneira; mas vós não tendes os mesmos recursos que nós; e sem dúvida mais vale comer os inimigos que abandonar aos corvos e gralhas o fruto da vitória. Acreditais pôr um jesuíta no espeto, e no entanto é ao vosso defensor, ao inimigo de vossos inimigos que ides assar. Quanto a mim, nasci em vossa terra; e o cavalheiro que vêdes é meu patrão, e, longe de ser um jesuíta, acaba exatamente de matar um deles e apoderar-se de seus despojos: daí o vosso engano. Para verificar o que vos digo, tomai a sua batina e levai-a à primeira barreira do reino dos padres; informai-vos se o meu patrão não matou um oficial jesuíta. Isso demandará pouco tempo; e podereis comer-nos depois, se descobirdes que estou mentindo. Mas eu vos disse a verdade, e muito bem conheceis os princípios do direito público, os costumes e as leis, para que não deixeis de poupar-nos a vida.*¹⁴⁸

Nada mais justo e lógico do que alimentar-se daqueles que foram vencidos numa guerra, seus despojos servem de alimento material e ritualístico; manifestação de um direito natural à guerra, ao alimento e ao mito. O que pontua o discurso de Cacambo não é outra coisa senão a desconstrução do edifício logocêntrico, e isto só poderia ser levado a cabo por alguém que não é totalmente espanhol, nem totalmente indígena. Por esse motivo, é Cacambo que intercede junto aos Orelhões, não roga pelos sentimentos cristãos destes e não fala o quanto seria desumano a antropofagia, pois reconhece outra lógica na organização de mundo dos Orelhões.

No início de sua fala, Cacambo reconhece a diferença de condições entre os europeus, brancos, civilizados e os Orelhões. Mas a antropofagia desse povo seria explicada somente pela perspectiva da função alimentícia, pela escassez de alimentos e dificuldades de alimentação? Se fosse assim, os Orelhões teriam saciado sua fome mesmo sabendo que os dois estranhos não eram jesuítas, mas somente estranhos que haviam matado um inimigo. Isso seria suficiente para que fossem soltos e perdoados, mesmo tendo eles matado os dois

¹⁴⁸ VOLTAIRE, *op. cit.* pg. 188.

macacos-amantes das mulheres que pertenciam ao grupo? As respostas para essas indagações só podem recair na dimensão ritualística da antropofagia. Luís da Câmara Cascudo em seu livro *Civilização e Cultura* aborda a antropofagia pela sua situação etnográfica: seria ela uma função alimentar ou um ato religioso? Ao citar a interpretação de Guillermo Tell Bertoni da antropofagia praticada pelos Guaiaki do Paraguai, Cascudo nos permite entender a dimensão sagrada do ato antropofágico: “En sus creencias encontramos la explicación de estos hechos. Hemos visto que creen en una segunda vida, en que parece que resucitan con el mismo cuerpo; esto explicaría el hecho de devorar sus enemigos y personas perversas sentenciadas a muerte, para evitar su resurrección.”¹⁴⁹

O corpo no ritual antropofágico é potência sagrada. Alimentar-se dele, nesse caso, é impedir a volta do inimigo (seja este retorno um fenômeno material, onde o corpo com todas as suas funções pode tornar a viver, ou espiritual, no qual o espírito do guerreiro pode retornar para atormentar a vida de seu assassino). Mas também é possibilidade de incorporar as virtudes guerreiras do inimigo. Além disso, o ritual é um evento importante nas comunidades, mostrando que nem todos merecem ser devorados nesse cerimonial e atribuindo valores tanto ao guerreiro que capturou o inimigo, quanto ao prisioneiro que foi capturado e digno de ser devorado:

*Não se persegue e caça o homem para devorá-lo. Nem todos os prisioneiros merecem o sacrifício. Os cadáveres não são objeto do destino androfágico. É indispensável colher os homens vivos e durante a ação guerreira. Conduzi-los para as malocas (aldeias), alimentando-os fartamente, trata-los com certas regalias e direitos inclusive ofertas de mulheres. São adornados vistosamente e armados para a simulação defensiva. Uma multidão assiste à crueldade oficial. Convidados ilustres, chefes temidos, guerreiros famosos. Não pode haver clandestinidade no assassinato ritual. Quem o mata não pode participar do banquete. Fica sob a exigência de preceitos incontáveis, com imposição especial, mudo, quase imóvel, com nova pintura, sangria de dente de cutia, tatuagem, e toma novo nome, nome ilustre que custou a vida de um homem valente.*¹⁵⁰

O ritual antropofágico descrito por Câmara Cascudo assemelha-se a uma espécie de “teatro da crueldade”. Vimos anteriormente como esses rituais eram assinalados como “banquetes bárbaros”, “espetáculos de barbárie” que configuravam o “outro” como elemento monstruoso e, por esse motivo, justificando o ato civilizador. Porém, o que mais nos interessa na descrição acima são o acontecimento ritualístico e as concepções culturais que estão envolvidas. Não há dimensão puramente alimentícia em tal acontecimento. É preciso que o

¹⁴⁹ A citação de Bertoni está presente em CASCUDO, Luís da Câmara. *Civilização e Cultura*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1983: 536.

¹⁵⁰ *Idem*, pg. 538.

sacrifício dos prisioneiros seja realizado de acordo com preceitos rigorosos. Apesar de ser uma descrição específica e, em certa medida, idealizada ou reconfigurada pelas perspectivas dos cronistas dos séculos XV ao XVII, tal acontecimento nos oferece elementos para interpretar as distintas visões de mundo presentes tanto no discurso de Cacambo, como na própria descrição do ritual antropofágico.

No discurso de Cacambo, percebemos que somente os inimigos merecem ser sacrificados no ritual antropofágico; os prisioneiros, no entanto, se colocam justamente como defensores dos Orelhões e, por conseguinte, merecedores de absolvição. Toda a ira deveria recair então sobre os jesuítas, o que demonstra o caráter fortemente antijesuítico presente no *Candide ou L'Optimisme* e também num livro publicado dez anos mais tarde e que possui forte vinculação com a obra de Voltaire: *O Uruguai* de Basílio da Gama, publicado em 1769. Em ambas as obras, temos elementos recorrentes, como o terremoto de Lisboa de 1755; a presença da personagem Cacambo; o conflito contra os jesuítas e o choque entre culturas díspares. Além disso, temos um conceito de poesia “como apropriação de discursos que antecedem ao texto propriamente dito ou como intervenção discursiva no debate cultural do próprio tempo”.¹⁵¹

O choque entre culturas díspares é o momento culminante do poema de Basílio da Gama, presente de forma significativa no segundo canto d'*O Uruguai*, marcado pelo encontro entre o general Gomes Freire de Andrade e Cacambo. O intuito que parece animar Basílio da Gama na composição de seu poema épico, como o afirma Antônio Candido em sua *Formação*, é o de “descrever o conflito entre a ordenação racional da Europa e o primitivismo do índio”¹⁵². Pouco antes do encontro entre Cacambo e Andrade, o general é instado sobre a força que deveria exercer para aplacar a fúria dos povos indígenas:

(...) *Nestes desertos encontramos
Mais do que se esperava, e me parece
Que só por força de armas poderemos
Inteiraente sujeitar os povos.*¹⁵³

¹⁵¹ TEIXEIRA, Ivan. “*O Uruguai: Diatribe contra o Regicídio e contra a Monarquia*” em *Épicos: Prosopopeia: O Uruguai: Caramuru: Vila Rica: A Confederação dos Tamoios: I-Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008: 205.

¹⁵² CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975: 128.

¹⁵³ *Idem*, pg. 206.

A fala é do coronel Francisco Antônio Cardoso de Menezes e revela um curioso paradoxo que reside no fato de terem encontrado, em meio ao *deserto*¹⁵⁴, muito mais do que esperavam encontrar, sendo necessário o uso da força para subjugar os povos que opõem resistência a seus avanços. Menezes obtém como resposta a manifestação de um sentimento de acentuada nobreza:

*Torna-lhe o General: Tentem-se os meios
De brandura, e de amor; se isto não basta,
Farei a meu pesar o último esforço.
Mandou, dizendo assim, que os Índios todos,
Que tinha prisioneiros no seu campo,
Fossem vestidos das formosas cores,
Que a inculta gente simples tanto adora.
Abraçou-os a todos, como filhos,
E deu a todos liberdade. (...)*
(II)¹⁵⁵

Diante da *inculta gente* age-se como um pai. O que nos parece estar em jogo nessa espécie de “infantilização do Outro” é a impossibilidade de apreensão do Outro em toda a complexidade de suas formas de existência. A empatia, enquanto movimento de aproximação em direção ao Outro, cede lugar ao paternalismo que delimita hierarquias e define as fronteiras intransponíveis entre o Eu (autocentrado) e o Outro (objeto inapreensível). A *inculta gente* parece representar o negativo da cultura, a fronteira entre “nós” e “outros” que não é somente geográfica, mas, sobretudo social, étnica e cultural.¹⁵⁶ Entretanto, uma outra fronteira nos parece apresentar fissuras. Ao observarmos o diálogo entre Cacambo e Andrade, notamos que “razão ordenadora” e o “sentimento” estão intimamente relacionados no discurso de Cacambo:

¹⁵⁴ Nas notas de Basílio da Gama temos também a utilização da palavra “sertão” para definir as áreas consideradas *incultas*, *desertos*, *sítio forte* e repleta de segredos: “Todos os padres aprendiam a língua dos Índios, e proibiam a estes, contra a intenção do Rei, usar de outra língua, que não fosse a sua nacional. Desta sorte ficava impossibilitada a comunicação com os Portugueses, e Castelhanos, e impenetrável o segredo do que se passava naqueles sertões”. *Idem*, pg. 206.

¹⁵⁵ *Idem*, pg. 206.

¹⁵⁶ “Basta que ‘nós’ tracemos essas fronteiras em nossas mentes; ‘eles’ se tornam ‘eles’ de acordo com as demarcações, e tanto o seu território como a sua mentalidade são designados como diferentes dos ‘nossos’. Numa certa medida, as sociedades modernas e primitivas parecem obter a percepção de suas identidades de modo negativo. É muito provável que um ateniense do século V se sentisse tão não-bárbaro quanto se sentia positivamente ateniense. As fronteiras geográficas acompanham as sociais, étnicas e culturais de maneiras previsíveis. Mas o modo como alguém se sente não estrangeiro com frequência se baseia numa ideia muito pouco rigorosa do que existe ‘lá fora’, para além do território conhecido. Todos os tipos de suposições, associações e ficções parecem amontoar-se no espaço não familiar fora do nosso.” SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007: 91.

*Tanto espero de ti. E enquanto as armas
Dão lugar à razão, Senhor, vejamos
Se se pode salvar a vida, e o sangue
De tantos desgraçados. Muito tempo
Pode ainda tardar-nos o recurso
Com o largo Oceano de permeio
(...)*

*E depois disto,
As campinas, que vês, e a nossa terra,
Sem o nosso suor, e os nossos braços,
De que serve ao teu Rei? Aqui não temos
Nem altas minas, nem os caudalosos
Rios de areias de ouro. Essa riqueza,
Que cobre os templos dos benditos Padres,
Fruto da sua indústria, e do comercio
Da folha, e peles, é riqueza sua.
Com o arbítrio dos corpos, e das almas
O Céu lha deu em sorte. A nós somente
Nos toca arar, e cultivar a terra,
Sem outra paga mais que o repartido
Por mãos escassas mísero sustento.*

(II)¹⁵⁷

O discurso de Cacambo não apresenta somente a reconstrução de um “perfil físico e moral da vida nos Sete Povos”.¹⁵⁸ O que nos parece mais impressionante é que a fala de Cacambo manifesta, por um lado, a consciência da ação predatória dos portugueses¹⁵⁹, a concessão divina conferida aos jesuítas na obtenção de suas riquezas¹⁶⁰ e, acima de tudo, a

¹⁵⁷ *Idem*, pg. 207-208.

¹⁵⁸ Ivan Teixeira ao analisar esse mesmo trecho do discurso de Cacambo, observa os aspectos dessa “reconstrução” dos perfis no plano físico e moral, ressaltando a situação dos povos indígenas nas missões jesuíticas: “de um lado o jesuíta, que o condenava a uma branda mas implacável escravidão; de outro, o bandeirante, que lhe impunha francamente o massacre. Essa é a essência do verdadeiro assunto de *O Uruguay*, ou seja, a agonia de um povo e a perdição de sua cultura diante das forças imbatíveis vindas de fora”. (*idem*, pg. 97) Diante de tal situação completamente adversa, Antônio Candido vê no poema a manifestação de uma simpatia pela causa indígena, além do encontro de culturas que se desdobraria futuramente na obra de Euclides da Cunha e no romance social: “No corpo do poema avultou a simpatia pelo índio, esmagado entre interesses opostos; e a fantasia criadora elaborou um admirável universo plástico, descrevendo a natureza e os feitos com um decassílabo solto de rara beleza e expressividade, nutrido de modelos italianos. Graças a isto, o *Uruguai* se tornou um dos momentos-chave da nossa literatura, descrevendo o encontro de culturas (europeia e ameríndia), que inspiraria o Romantismo indianista, para depois se desdobrar, como preocupação com o novo encontro entre a cultura urbanizada e a rústica, até *Os sertões*, de Euclides da Cunha, o romance social e a sociologia”. CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1975: 99.

¹⁵⁹ Basílio da Gama atenua os interesses dos portugueses nas “novas terras” ao afirmar em nota ao texto que “os Padres faziam crer aos índios que os Portugueses eram gente sem lei, que adoravam o ouro”. *Idem*, pg. 208.

¹⁶⁰ Da mesma forma que Basílio atenua os interesses dos portugueses, em contraposição, critica duramente a ganância dos jesuítas: “As suas riquezas eram imensas: as suas Casas, e os seus Templos magníficos, fora de

afirmação de um estatuto de dignidade cultural que confere existência a seu povo enquanto cultura.

A propósito deste último aspecto, Alfredo Bosi nos faz lembrar que as palavras “cultura”, “culto” e “colonização” derivam do verbo latino “colo”¹⁶¹ e, com base nos ensinamentos etimológicos de Augusto Magne, entendemos seus significados que giram em torno de “ocupar a terra”, “cultivar”, “habitar algum lugar”: “Enquanto nas línguas congêneres, a raiz *Kwel* - tem o sentido de ‘mover-se’, ‘achar-se habitualmente em’, o latim *col-* se especializou no sentido de ‘habitar’ e ‘cultivar’”.¹⁶² De forma semelhante, Terry Eagleton resgata o sentido etimológico da palavra “cultura”, desdobramento do conceito de natureza¹⁶³ e observa, não sem um pouco de ironia britânica, que “Nossa palavra para a mais nobre das atividades humanas, assim, é derivada de trabalho e agricultura, colheita e cultivo”¹⁶⁴. Não por acaso, Epicuro nos legou a mais emblemática metáfora sobre o conhecimento de si, a formação do sábio e o cultivo dos verdadeiros prazeres da vida, conhecimentos presentes, aliás, na última frase de Candido: “mas devemos cultivar nosso jardim”.¹⁶⁵

Quando Cacambo afirma à Andrade que a seu povo cabe somente “arar, e cultivar a terra”, não faz outra coisa senão conferir um sentido primordial de cultura a seu povo; cultivar

quanto se pode imaginar em Europa. Nem é necessário ir tão longe: mesmo no Rio de Janeiro tinham os Padres, entre outras imensas terras, a fazenda de Santa Cruz; tão grande, que nenhuma daquelas opulentíssimas famílias se achou até hoje com fundo para compra-la. Tinham só nesta mais de mil escravos. O gado era sem número. Com tudo isto, é cousa certa que se lhes não achou dinheiro de consideração no seu sequestro. Poucos dias depois de partirem daquele Porto se apresentou ao Conde de Bobadela um Leigo pedreiro, dizendo, que vinha descobrir o lugar, onde por ordem dos Padres tinha escondido o dinheiro. Com efeito já se não achou mais que o lugar nos alicerces da Igreja nova. Eles assim que viram que o Leigo despia a roupa, fizeram-lhe uma ligeireza das suas”. *Idem*, pg. 208.

¹⁶¹ BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992: 11.

¹⁶² MAGNE, Augusto. *Dicionário etimológico da língua latina*. Rio de Janeiro: 1962: 692.

¹⁶³ Afirma Eagleton que um dos significados originais da palavra “cultura” é “lavoura” ou ‘cultivo agrícola’, o cultivo do que cresce naturalmente. O mesmo é verdadeiro, no caso do inglês, a respeito das palavras para lei e justiça, assim como de termos como ‘capital’, ‘estoque’, ‘pecuniário’ e ‘esterlino’. A palavra inglesa *coulter*, que é um cognato de cultura, significa ‘relha de arado’”. EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2005: 09.

¹⁶⁴ *Idem*, pg. 09-10.

¹⁶⁵ Ao escrever sobre a diferença, em língua alemã, entre os conceitos de “Kultur” e “Zivilisation”, Norbert Elias afirma a dinamicidade do conceito “Zivilisation”, enquanto “Kultur” possui outra relação com a ideia de movimento: “‘Civilização’ descreve um processo ou pelo menos, seu resultado. Diz respeito a algo que está em movimento constante, movendo-se incessantemente ‘para frente’. O conceito alemão de *kultur*, no emprego corrente, implica uma relação diferente com movimento. Reporta-se a produtos humanos que são semelhantes a ‘flores do campo’ [referência de Elias a um trecho de *The Decline of the West* de Oswald Spengler], a obras de arte, livros, sistemas religiosos ou filosóficos, nos quais se expressa a individualidade de um povo. O conceito de *Kultur* delimita”. ELIAS, Nobert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994: 24-25. É preciso ainda pontuar a diferença existente nos títulos do livro, no original alemão *Über den Prozess der Zivilisation*, e na edição brasileira *O processo civilizador*.

é a experiência cultural primeva e responde não somente à possibilidade de retirar da natureza as fontes de sobrevivência, mas a um processo social de expressão coletiva, às transmutações nas relações entre o ser humano e a natureza e, principalmente, entre os próprios seres humanos. Isso significa uma importante transição histórica, na qual as comunidades organizam novos saberes e experiências capazes de alterar profundamente suas relações com o espaço habitado e suas percepções do tempo. Em última instância, é preciso conhecer os períodos mais propícios para a plantação, os meios mais adequados de cultivo; semear e colher sugere não somente os conhecimentos da terra, mas a percepção de que tempo e espaço estão intimamente relacionados na atividade agrícola. Se toda cultura, como afirma Michel Henry, é uma cultura da vida e designa um processo sempre contínuo de autotransformação da vida¹⁶⁶, a agricultura pode ser vista, então, como o momento instaurador, a *agnitio* do qual nada mais poderá retornar ao ponto de partida.

Ainda sobre o diálogo entre Cacambo e Andrade, não somente o guerreiro indígena, em seu discurso, trata com especial deferência o comandante, como também ao longo do poema é referido como herói de qualidades nobres, exaltado por sua nobreza, honra e valor,¹⁶⁷ o que lhe vale o reconhecimento de Andrade, quando este afirma:

*O ilustre General: Ó alma grande
Digna de combater por melhor causa,
(II, 112-13)*

Tanto em Voltaire, quanto em Basílio da Gama, a personagem Cacambo revela valores de prudência e astúcia, o que na linhagem de heróis épicos, aproxima a personagem a Ulisses, o industrioso, e Eneias, o piedoso. Não é com surpresa, que encontramos no próprio poema de

¹⁶⁶ “Qu’est-ce donc que la culture? Toute culture est une culture de la vie, au double sens où la vie constitue à la fois le sujet de cette culture et son objet. C’est une action que la vie exerce sur elle-même et par laquelle elle se transforme elle-même en tant qu’elle est elle-même ce qui transforme et ce qui est transformé. ‘Culture’ ne désigne rien d’autre. ‘Culture’ désigne l’autotransformation de la vie, le mouvement par lequel elle ne cesse de se modifier soi-même afin de parvenir à des formes de réalisation et d’accomplissement plus hautes, afin de s’acroître. Mais si la vie est ce mouvement incessant de s’autotransformer et de s’accomplir soi-même, elle est la culture même, ou du moins elle la porte inscrite en elle et voulue par elle comme cela même qu’elle est”. HENRY, Michel. *La barbárie*. Paris: Quadrige/PUF, 1987: 14.

¹⁶⁷ Para Vania Pinheiro Chaves, as referências a Cacambo, presentes em todo o poema, apresentam uma simpatia pela personagem: “Esse tipo de manifestação, que deixa perceber a simpatia do sujeito da enunciação pela personagem, não é um fenômeno isolado no texto, pois apreço semelhante se evidencia em todas as passagens em que Cacambo aparece ou é referido. Nelas, encontram-se expressões tais como: *[um] dos mais nobre; cortesia estranha; nobre embaixador; ilustre Cacambo; Índio valeroso; Bárbaro atrevido; obra do seu valor; honrados ossos; entre os Gentios /Único, que na paz, e em dura guerra/ De virtude, e valor deo claro exemplo.*” CHAVES, Vania Pinheiro. *O despertar do gênio brasileiro: Uma leitura de “O Uruguai” de José Basílio da Gama*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000: 154-55.

Basílio uma referência ao herói da *Odisseia*¹⁶⁸, quando Cacambo ateia fogo ao acampamento inimigo, pula de um precipício, mergulhando num rio e irrompendo em alegria ao avistar o desespero dos adversários diante do incêndio:

*Via nas águas trêmulas a imagem
Do arrebatado incêndio e se alegrava.
Não de outra sorte, o cauteloso Ulisses,
Vaidoso da ruína que causara,
Viu abrasar de Troia os altos muros
E a perjura cidade envolta em fumo
Encostar-se no chão e pouco a pouco
Desmaiar sobre as cinzas.
(III, 120-27)*

É aqui que a plasticidade do verso decassílabo confere ainda mais expressão à cena, sendo a imagem do incêndio refletido nas águas do rio, um dos momentos de intensa emoção. Tal imagem pode ser vista também como reflexo da intensidade de emoção na narração – também em forma de decassílabos vertidos do latim por Odorico Mendes– de Eneias sobre a destruição de Troia, presente no segundo canto da *Eneida*, nesse caso, a destruição da cidade que resistiu durante dez anos às investidas dos exércitos gregos é narrada por dentro dos acontecimentos, ou seja, no interior da cidade sitiada, o que representa um efeito aterrador:

*Quem poderá narrar o estrago horrendo,
Quem dessa noite as fúnebres tragédias,
Ou lágrimas terá que a pena igualemente?
A soberana antiga das cidades
Baqueia, e de cadáveres sem conto
Ruas, casas, vestíbulos sagrados*

¹⁶⁸ Importante observar que há diversas passagens n' *O Uruguai* que fazem referência aos poemas homéricos. Ao indicar a quantia numerosa de índios que assomam na batalha contra o exército de Andrade, Basílio da Gama nos faz lembrar o exército dos Mirmidões comandados por Aquiles e que em grego origina-se da palavra *murmekos*, ou seja, “formigas”. Mitologicamente Jove teria transformado formigas em soldados para aumentar a força do rei Eaco. HOMERO, *Iliada*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010: 52; tal referência fortalece a imagem do exército numeroso, como se os soldados “brotassem do chão”:

*Saem das grutas pelo chão cavadas,
Em que até li de indústria se escondiam,
Nuvens de índios, e a vista duvidava
Se do terreno os bárbaros nasciam.
(Basílio da Gama, *O Uruguai*, canto II, 227-230)*

Outra passagem que nos faz lembrar os poemas homéricos é a aparição de Cepé nos sonhos de Cacambo. Cepé aconselha Cacambo a aproveitar os descuidos do exército europeu e atear fogo no acampamento inimigo. Em Homero este recurso é usado com frequência pelos deuses para advertir os heróis, inspirá-los ou incutir-lhes alguma ideia.

*Se alastram. Nem só mana o sangue aos Teucros;
Brio inato os vigora: a terra mordem
Os vencidos de envolta e os vencedores;
Tudo é luto e pavor, crueza é tudo,
Multiplica-se a morte em vária forma.
(II, 371-381)¹⁶⁹*

A imagem da destruição, das ruínas da cidade destruída pelas forças antagônicas, está presente também na metáfora de Euclides da Cunha, ao referir-se ao arraial de Canudos, como a “Troia de taipa dos jagunços”.¹⁷⁰ No caso do poema de Basílio, o incêndio não implica a destruição do acampamento inimigo, mas ressalta as virtudes heroicas de Cacambo, que seria morto não em combate, destino da maioria dos heróis épicos, mas pelos engenhos maléficos do padre jesuíta Balda que o envenena para separá-lo de Lindoya.

O que, no entanto, distancia Cacambo dos heróis épicos, em Voltaire, é seu *ethos*; tanto Cacambo quanto Candido vivem num mundo à revelia, onde as virtudes são consumidas e não há espaço para nobreza de sentimentos e altas virtudes. Neste sentido, a civilização europeia constitui um moinho que transforma prontamente todas as virtudes em vícios. Já n’*O Uruguai* são as condições da morte do guerreiro indígena que o distanciam da linhagem de heróis épicos, pois essa morte constitui um “produto da vontade do chefe religioso do próprio grupo que, por razões de ordem pessoal (inveja, pela proeza do selvícola ou intenção de o afastar de Lindóia), esquece-se da importância daquele guerreiro na luta coletiva contra o exército luso-espanhol”.¹⁷¹ Por mais corajosa, astuciosa e nobre que seja a imagem de Cacambo no poema de Basílio da Gama, não podemos afirmar que o guerreiro indígena seja alçado ao *status* de herói do poema. Com efeito, é Andrade que incorpora todas as qualidades necessárias para o oficializarem como herói do poema basiliano, o que fica claro logo no início quando da invocação das musas:

*Musa, honremos o Herói, que o povo rude
Subjugou do Uruguay, e no seu sangue
Dos decretos reais lavou a afronta.
(I, 06-08)*

Logo de início temos a glorificação de Andrade como aquele responsável pelo domínio do *povo rude*. *Rude*, nesse caso, não tem somente um efeito qualificativo, mas a

¹⁶⁹ VIRGÍLIO. *Eneida brasileira: tradução poética da epopeia de Públio Virgílio Maro*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008: 76.

¹⁷⁰ CUNHA, Euclides. *Os sertões: (campanha de Canudos)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001: 290.

¹⁷¹ CHAVES, Vania Pinheiro. *Idem*, pg. 154.

“escolha de tal adjetivo deve ter levado em conta o tipo de audiência a que se destinava o poema, formada pela burguesia ilustrada e pela nobreza dos salões requintados do Setecentismo português”.¹⁷² Ainda segundo Ivan Teixeira, o adjetivo *rude* constitui o “antônimo de *civilizado*, atributo implícito ao termo *herói*, por ser ele o comandante da *irada artilheria* do proêmio, máquina da guerra civilizada que se opõe imediatamente às flechas dos índios”.¹⁷³ Andrade é um “herói civilizador”, seus feitos respondem justamente ao fato de vencer a resistência dos povos indígenas e salvá-los da influência e do domínio dos jesuítas.¹⁷⁴ Os efeitos de suas gloriosas ações correspondem, segundo uma das primeiras notas de Basílio, à libertação dos índios, mantidos como escravos pelos jesuítas, o que implicaria em grande benefício para a humanidade: “Os Índios lhe devem inteiramente a sua liberdade. Os jesuítas nunca declamaram contra o cativo destes miseráveis racionais, senão porque pretendiam ser só eles os seus Senhores. Ultimamente foram, nos nossos dias, nobilitados, e admitidos aos cargos da República. Este procedimento honra a humanidade”.¹⁷⁵

Andrade representa a “salvação” dos índios aprisionados pelo padre Balda e demais jesuítas, que, na nota acima referida, creditavam serem eles os únicos *senhores* dos povos

¹⁷² TEIXEIRA, Ivan. “História e ideologia em *O Uruguay*” em: *Obras Poéticas de Basílio da Gama: Ensaio e Edição Crítica de Ivan Teixeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996: 111.

¹⁷³ *Idem*, pg. 111. João Adolfo Hansen ao realizar a leitura dos seguintes versos de Gregório de Matos:

Tenho Turcos, tenho Persas
Homens de nação Ímpios
Magores, Armênios, Gregos,
Infiéis, e outros gentios.
Tenho ousados Mermidônios,
Tenho judeus, tenho Assírios,
E de quantas cartas há,
Muito tenho, e muito abrigo
 (OC, I, P. 12.)

Observa Hansen, que as palavras “gentios” e “infiéis”, no interior da estrofe, “são padrões da hierarquização, conforme já se escreveu, efetuados como tipos – por exemplo, índios, negros e cristãos-novos. Como amplificação metafórica, transformam-se em “Persas”, “Mermidônios”, “Assírios”, classificações buscadas à tradição clássica ou bíblica como exemplos de maldade”. (Hansen, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004: 208). A essas palavras soma-se o adjetivo “rude”, que tanto quanto as outras, serve para delimitar, pelo efeito metafórico amplificado o espaço do outro e, por conseguinte, todo o negativo da cultura, organizado de acordo com os *padrões de hierarquização* referido pelo crítico.

¹⁷⁴ Importante observar que para Vania Pinheiro há uma solidariedade do narrador para com as ações de Andrade: “Sujeito vitorioso e glorificação da história narrada em *O Uruguai*, o general português é configurado pelo discurso caracterizante do poeta ou através das ações que empreende e do modo particular como as executa. O trajeto triunfal da personagem é acompanhado por um narrador solidário com seu agir e suas atitudes, cuja adesão expressa-se no discurso por meio do emprego englobante da primeira pessoa do plural – em formas tais como ‘nosso general’ (I, 28) e por ‘por nós a victoria se declara’ (II, 285) – ou de comentários que marcam positivamente as ações realizadas ou dirigidas por Andrade”. *Idem*, pg. 113.

¹⁷⁵ TEIXEIRA, Ivan. *Obras poéticas de Basílio da Gama: ensaio e edição crítica de Ivan Teixeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996: 197.

indígenas. Porém as ações do comandante lusitano rompem a hegemonia do padre Balda e estabelecem, assim, um novo domínio; a imagem de um novo rei deverá agora ser contemplada. O final do poema revela a nova condição dos indígenas que agora conhecem as artimanhas realizadas pelos padres jesuítas e, por fim, lhes é revelada a imagem do novo *senhor*, a quem toda a obediência deverá ser humildemente observada:

*Sossegado o tumulto, e conhecidas
As vis astúcias de Tedêo, e Balda,
Cai a infame República por terra.
Aos pés do General as toscas armas
Já tem deposto o rude Americano,
Que reconhece as ordens, e se humilha,
E a imagem do seu Rei prostrado adora.*
(V, 133-39)

O final do poema de Basílio da Gama é o desfecho alegórico do conflito vencido pelos “heróis civilizadores”. O quarto canto termina com o estupor e admiração de Andrade e seus soldados diante da grandeza e riqueza do templo jesuíta conquistado. Os padres, ao fugir, ateam fogo nas casas e no próprio templo e quando o exército de Andrade chega encontra tudo em desordem. Mesmo assim ainda é possível ver sua beleza e, principalmente, a pintura em sua abóboda, do qual se ocupa todo o último canto. A nota de Basílio da Gama no início do quinto canto é reveladora sobre a relação entre a pintura da abóboda do templo do padre Balda e *O Triunfo de Santo Inácio de Loyola* de Andrea Pozzo no teto da igreja de Santo Inácio.¹⁷⁶

“Essa nota não só impõe a aproximação entre Basílio e Pozzo, como também legitima a ideia de que *O Uruguai* deve, primeiro, ser lido como um louvor alegórico ao Marquês de Pombal, em que entram como acessório o índio e o jesuíta”.¹⁷⁷ São palavras de Ivan Teixeira que reafirmam o caráter do poema de “encômio alegórico”, no qual o tema da Guerra Guaranítica, serviria de pretexto para louvar o Marquês de Pombal. Dessa “exaltação emerge o índio com ares de figura central, mas que, na verdade, fora concebido como suporte para o elogio, caracterizando-se, em essência, como acessório de uma ficção planejada para

¹⁷⁶ “As façanhas dos jesuítas não estavam sepultadas só no Uruguai. Quem se admirar da pintura deste Templo, considere atentamente a que eles têm na Igreja do seu Colégio Romano, e na da Casa Professa, que com estar cobertas da máscara da Religião, não deixam de ser ainda mais soberbas, e insultantes.” Nota de Basílio da Gama presente em: Teixeira, Ivan. 1996: 237.

¹⁷⁷ TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999: 501.

elogiar”.¹⁷⁸ Segundo o crítico tratar-se-ia aqui de um caso de hipotipose, ou seja, “a figuração de um ato que alegoriza um conceito”.¹⁷⁹ Entretanto, não consideramos que o conflito presente na Guerra Guaranítica se esgote somente no intuito do puro louvor ao Marquês de Pombal, nem que o papel do índio constitua mero “suporte” ou “acessório” no plano do poema. Se, como afirma Ivan Teixeira, tomarmos “o índio como motivo central de *O Uruguai* seria mais ou menos como supervalorizar um dos pormenores dos quatro continentes no teto que Andrea Pozzo pintou para a Igreja de Santo Inácio, entre 1691 e 1694”. Exaltar o caráter encomiástico desse poema seria, então, *supervalorizar* seu intuito, a ponto de determinar toda a complexa teia alegórica do poema como momentos de figuração que caminham em sentido único, o encômio ao Marquês. Representaria, em outras palavras, o *close up* de alguma das alegorias presentes na própria pintura de Pozzo. É preciso, no entanto, afirmar a complexa teia alegórica de Basílio da Gama, presente n’*O Uruguai* e, no nosso caso, não basta afirmar a importância do poema enquanto alegoria do Estado português, mas a alegoria do encontro de culturas, da vitória da civilização diante da “barbárie” indígena: do conflito histórico entre os “civilizados” e os “outros”.

¹⁷⁸ *Idem*, pg. 495-96.

¹⁷⁹ *Idem*, pg. 496.

PARTE 2

HÉRCULES-QUASÍMODO:
SERTÃO, PENSAMENTO CRÍTICO E FICÇÃO

CAPÍTULO 3:

DUALIDADE HÉRCULES-QUASÍMODO

O sertão, a cidade e as letras

Os costumes são rudes e simples, agora amorosos, agora trágicos, as falas adequadas às pessoas, e as ideias não sobem da celebração natural do matuto. Histórias sertanejas dão acaso não sei que gosto de ir descansar, alguns dias, da polidez encantadora e alguma vez enganadora das cidades. Varela sabia o ritmo particular desse sentimento; Gonçalves Dias, com andar por essas Europas fora, também o conhecia; e para só falar de um prosador e de um vivo, Taunay dá vontade de acompanhar o Dr. Cirino e Pereira por aquela longa estrada que vai de Sant'Anna de Paranaíba a Camapuama, até o leito da graciosa Nocência. Se achardes no Sertão muito sertão, lembrai-vos que ele é infinito, e a vida ali não tem esta variedade que não nos faz ver que as casas são as mesmas, e os homens não são outros. Os que parecem outros um dia é que estavam escondidos em si mesmos.

Machado de Assis¹⁸⁰

Da crônica de Machado de Assis, da qual o trecho acima serviu de epígrafe, podemos entrever o seguinte papel para o escritor que se debruça sobre o sertão: fazer lembrar aos habitantes das cidades que há um espaço *infinito e invariável*, no qual a vida difere radicalmente e o tempo parece haver estacionado sem relutância. Com efeito, as *histórias sertanejas* constituem uma viagem para além do espaço de polidez das cidades (que podem muito bem criar ambientes de ilusões e dissimulações: “polidez encantadora e alguma vez enganadora das cidades”), das convenções sociais, dos costumes *civilizados* que não lembram em nada os espaços *incultos* de costumes *rudes e simples*. Assim, o escritor empenha-se em revelar um ambiente que nada lembra a artificialidade das cidades, lançando mão, não raro, de idealizações que recobrem com pitoresco e exuberância a natureza e a vida dos habitantes dos longínquos sertões.

Cinquenta anos antes desta crônica, e pouco antes do aparecimento das obras *sertanistas* de Coelho Neto, da *Inocência* de Taunay e de *O Sertanejo* de Alencar, Odorico Mendes, que havia se mudado para Paris desde 1847, resolveu traduzir as epopeias de Homero e Virgílio. Deste último, além da *Eneida*, traduziu também as *Bucólicas*. É, fechando

¹⁸⁰ ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959: 780.

as notas à tradução deste último poema que, Odorico Mendes, nos brinda com uma passagem que realiza uma síntese da produção literária de sua época. O tradutor divide em três grupos o que considera como os *naturais do Brasil*, seriam estes grupos constituídos, primeiramente, pelos “mais civilizados, cuja máxima parte se estende pelo litoral, com usos quase europeus”, o segundo seriam os *selvagens* e, por último, os *sertanejos*, que seriam “em geral pastores”.¹⁸¹ Para cada grupo, corresponderia um gênero que daria largas à representação de suas especificidades. É assim que a descrição do primeiro grupo seria como descrever “os da Europa com poucos rasgos diferentes: é a divisão que oferece mais largas à sátira e à comédia”. Os *selvagens* seriam “rudes e de costumes quase homéricos, podem prestar belos quadros à epopeia: Chateaubriand, melhor que ninguém, mostrou-o como; e nossos Basílio e Durão, bem como o Sr. Magalhães, deles tiraram o *Uraguai*, o *Caramuru*, e a *Confederação dos Tamoios*; e ainda outro bom engenho se ensaia em um poema semelhante”¹⁸². Por fim, os *sertanejos*, que não teriam encontrado, até então, a pena de *hábil poeta* para expressar-lhes suas vidas, as paisagens e seus costumes. A nota parece revestir-se de um caráter, notadamente, de manifesto literário em prol da criação de um espaço ficcional para os *sertanejos*. Vejamos o seguinte trecho:

*Penso que os nosso pastores, com seus trajés, com suas armas em que são pichosos, como os Árabes com quem têm pareenças, ora montando em osso e amansando os poldros bravios, ora cantando em cima da porteira do curral para atrair os animais, merecem ocupar um pouco os talentos que no Brasil vão desabrochando. As vaquejadas, ou cata dos novinhos montesinhos; as charqueadas; as brigas das feras, em que muitas vezes tomam parte aqueles homens com incrível destreza; as cantigas ao desafio, não ao som da gaita ou do arrabil, mas da viola ou do machete, em louvor das nossas belas serranias, com animadíssimas danças; as cavalhadas, pelas quais provam, e pela crença de Mouros encantados e tesouros encobertos, a filiação dos nossos costumes e usanças com os das Espanhas, donde procedemos; as festas da igreja aldeã, enfeitada com palmeiras no adro, com ramagens no pavimento; estas e outras cousas, estou convencido, produziriam poesias preferíveis à imitação de estrangeiros cujos hábitos e tradições tanto diferem dos nossos. A hospitalidade dos sertanejos e demais camponeses, a malícia que há em muitos, a humildade e a cortesia com que sabem obrigar, a altivez que os domina quando ofendidos, a implacabilidade da sua ira quando enganados, são contrastes e sombras de que se aproveitaria a mão hábil do poeta. O difícil da empresa está em que os nossos melhores engenhos habitam nas cidades, não têm experiência dos costumes campestres: o meu comprovinciano o Sr. Gonçalves Dias, que nasceu no interior, bem que educado em Coimbra, só pelas reminiscências da meninice, tem enfeitado os seus versos com alguns toques e pensamentos que podem referir-se aos nossos camponeses; mas, pela maior parte, referem-se aos selvagens.*¹⁸³

¹⁸¹ VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008: 192.

¹⁸² *Idem*, pg. 192-93.

¹⁸³ *Idem*, pg. 193.

Talvez, na ânsia de ver manifestos os *hábitos e tradições* da vida sertaneja, o tradutor lance mão do recurso expressivo que representa a palavra “sertão”, utilizando-a em certo trecho de sua tradução da *Eneida*.¹⁸⁴ No entanto, o que mais nos chama atenção na nota de Odorico Mendes consiste na falta de experiência dos *melhores engenhos* que, habitando as cidades, não podem oferecer descrições dos *costumes rupestres*. Estamos diante do velho contraste entre natureza e cultura, do qual a sensibilidade poética se faz mediadora. É possível, contudo, que os *engenhos* que se ocupassem da descrição atenta das cenas idílicas, narradas por Odorico, encontrassem um sertão tão distante dos costumes urbanos e tão mais próximo das paisagens bucólicas dos antigos pastores de Virgílio e da poesia pastoral dos poetas arcádicos brasileiros. O que reclama o tradutor é a emergência de uma poesia pastoral que possa expressar o cenário idílico dos vaqueiros e as paisagens bucólicas, repletas de idealismo fundado no contraste entre a cidade e o campo.¹⁸⁵

O que há de comum entre a crônica de Machado de Assis e a nota de Odorico Mendes é a consciência do empenho necessário ao escritor, para formular uma expressão autêntica da vida afastada dos grandes centros; é o desejo infrene pelo “desconhecido”, fonte de muitas idealizações e frustrações. É por esse motivo que não somente “convém sempre indagar qual o tipo, ou tipos ideais de homem invocado, explícita ou implicitamente, nas obras dos escritores, porque ele nos dá quase sempre a chave para compreender a correlação da literatura ao momento, ideologia e histórico”¹⁸⁶; convém, sobremaneira, o questionamento acerca da posição do escritor diante destes *tipos ideais* de humanidade, não para revelar

¹⁸⁴ Nos últimos versos do primeiro canto da *Eneida*, a rainha Dido acolhe hospitaleiramente Enéias e seu grupo, oferecendo auxílio àqueles que vagavam após a destruição de Tróia. Fala então a Enéias: “Fosse o rei vosso à Libia compelido/Do mesmo Noto! O litoral já mando/E os sertões perlustrar; se é que o naufrágio/Em povoado ou brenha o traz perdido.” (versos: 604-607) A palavra “sertões” aparece aqui com o sentido de “interior” e associa-se à “brenha” como, também, oferece uma imagem contraposta a “povoado” e “litoral”. O uso dessa palavra pode ser entendido como a utilização de um recurso expressivo capaz de conferir mais intensidade à fala de Dido, coisa que a palavra “interior” não seria capaz, pois o binômio cidade-sertão revelava algo da própria experiência histórica da qual Odorico Mendes lança mão para traduzir o texto virgiliano.

¹⁸⁵ É preciso aqui ceder à tentação de recorrer a Antonio Candido e sua *Formação*, quando o crítico nos fala da relação entre a poesia urbana e a pastoral: “A poesia pastoral, como tema, talvez esteja vinculada ao desenvolvimento da cultura urbana, que, opondo as linhas artificiais da cidade à paisagem natural, transforma o campo num bem perdido, que encarna facilmente os sentimentos de frustração. Os desajustamentos da convivência social se explicam pela perda da vida anterior, e o campo surge como cenário de uma perda eufórica. A sua evocação equilibra idealmente a angústia de viver, associada à vida presente, dando acesso aos mitos retrospectivos da idade do ouro. Em pleno prestígio da existência citadina os homens sonham com ele à maneira de uma felicidade passada, forjando a convenção da *naturalidade* como forma ideal de relação humana”. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975: 62-63.

¹⁸⁶ *Idem*, pg. 60.

engajamento ou simpatia, mas a própria consciência dos processos históricos presentes nas teias da história literária.

Importante observar que, mesmo tendo sido escritos em contextos muito variados¹⁸⁷, os textos trazem à tona a relação do letrado com o sertão. Em Odorico, essa relação toma forma de “miragem”, de uma literatura que pudesse voltar-se para um Brasil desconhecido, não para “descobri-lo”, mas para encontrar nos sertões os temas clássicos que tanto apaixonavam o tradutor maranhense.¹⁸⁸ Em Machado, uma fuga (tratar-se-ia talvez, mais propriamente, de “flerte” do que fuga, ou seja, um descanso ou repouso nos recantos da natureza) do espaço de ilusões e desenganos que a cidade representa. Quando Machado publica seu texto, o sertão já contava com seus cronistas, pintores das cenas idílicas que divisavam suas paisagens e alimentavam uma insaciável *fome de espaço* (para recorrer à conhecida metáfora de Antonio Candido ao falar sobre o romance brasileiro do século XIX¹⁸⁹) que apontava para uma atitude intelectual pouco prospectiva, recolhendo dos sertões somente os traços que mais pareciam contrastar com o universo urbano. Era preciso “ver”, mas não

¹⁸⁷ No caso de Odorico Mendes, como já havíamos relatado anteriormente, ele se encontrava longe do Brasil, tendo morrido em 1864. Até este ano, o Brasil vivia o projeto de consolidação de sua monarquia e, no que diz respeito ao panorama cultural, o país era marcado fortemente pela tradição romântica. Contudo, Odorico, antes de morrer em Londres, não pôde vislumbrar o começo de uma produção literária que se voltava para os recônditos sertões, como seria o caso de *Inocência* de 1872 e *O Sertanejo* de 1875. No caso de Machado de Assis, o país procurava consolidar sua república, que vivia em intensa ebulição, eclodindo muitos movimentos que, aliás, chamavam a atenção de muitos escritores. O próprio Machado inicia sua crônica falando sobre a revolta de Canudos: “Um dia, anos depois de extinta a seita e a gente dos Canudos, Coelho Neto, contador de cousas do sertão, talvez nos dê algum quadro daquela vida, fazendo-se cronista imaginoso e magnífico deste episódio que não tem nada de fim-de-século”. ASSIS, Machado. *op. cit.* pg. 779. Parece haver certo desprezo do escritor fluminense pelo episódio de Canudos. No entanto, a vida pode ser irônica até mesmo para Machado de Assis, pois, realmente findo o conflito e ao despontar do século XX, teríamos, de fato uma celebre descrição dos quadros da vida sertaneja, dos *costumes rudes e simples*. Como afirma Regina Abreu, o escritor “profetizava a emergência de um grande livro sobre o tema. Em sua previsão, Machado de Assis errava apenas com relação ao nome do autor”. ABREU, Regina. *O enigma de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Funarte: Rocco, 1998: 169. Com efeito, não havia sido Coelho Neto que daria um *quadro daquela vida*, mas Euclides da Cunha, que se tornaria célebre imediatamente após a publicação de um livro que, justamente, colocava em seu centro as descrições da terra, do sertanejo e do conflito que envolvia as investidas das forças republicanas contra a *gente dos Canudos*, lideradas por Antônio Conselheiro.

¹⁸⁸ Vale lembrar o perfil que Silvio Romero traça de Odorico Mendes, como sendo um liberal em termos políticos e conservador em literatura: “Neste meio achou-se Odorico Mendes e representou bem o seu papel; foi um liberal sincero e ativo em política. Em literatura e arte o maranhense era um clássico, um espírito conservador. Isto demanda explicação. O nosso escritor não pode ser considerado um representante do espírito do século XVIII; não descobro nele os fios rosados da corrente voltairiana e enciclopedista. Não é também um homem representativo do espírito da Restauração. Não diviso nele os fios louros dos influxos renovadores, o sopro popular, o renascimento das tendências nacionalistas, que constituem a glória do romantismo. Intelectualmente Odorico ficou sendo um discípulo da Universidade de Coimbra, um genuíno representante do falso classicismo português de 1820”. ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo terceiro. Transição e Romantismo. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960: 719-20.

¹⁸⁹ CANDIDO, Antonio. *op. cit.* pg. 114 do segundo volume.

“enxergar” minuciosamente os detalhes daquela paisagem que tanto encantavam o parco público leitor de um Brasil constituído por 70% de analfabetos.¹⁹⁰

José de Alencar, ao narrar a perícia de Arnaldo Louredo, protagonista do romance *O sertanejo* (1875), descreve a qualidade do herói sertanejo em *reconhecer* a linguagem das plantas e animais; pelo rastro dos animais é capaz de descobrir suas rotas. Examinando as plantas sabe que elas podem curar, adormecer e até matar. A comunhão entre o sertanejo e a natureza agreste do sertão é objeto de estranhamento para os habitantes da cidade e, assim, esses hábitos de Arnaldo tornam-se alheios: “O homem da cidade não compreende esse hábito silvestre. Para ele a mata é uma continuação de árvores, mais ou menos espessa, assim como as árvores não passam de uma multidão de folhas verdes”.¹⁹¹ Enquanto a mata e as árvores representam para os habitantes da cidade uma multidão inanimada de folhas, para o sertanejo “a floresta é um mundo, e cada árvore um amigo ou um conhecido a quem saúda, passando. A seu olhar perspicaz as clareiras, as brenhas, as coroas de mato, distinguem-se melhor do que as praças e ruas com seus letreiros e números”.¹⁹² Assim, não somente as cidades possuem a sua *flânerie*, mas também os sertões.¹⁹³ Contudo, Arnaldo Louredo é um personagem intermediário entre a fazenda dos Campelo e a floresta na qual sente uma profunda atração. A *flânerie*, então, não parece vir desse personagem, que se sente inteiramente identificado nessa

¹⁹⁰ Flora Süssekind, ao falar dos primeiros ficcionistas do Brasil; da influência da literatura produzida pelos viajantes que percorreram o interior do Brasil, e das atitudes intelectuais e contrastes do Brasil oitocentista, nos oferece uma passagem que faz refletir sobre a relação do letrado com a expressão da paisagem e com a configuração social repleta de contradições: “De modo quase programático afirmava-se então uma linha direta com a Natureza, um primado incontestado da observação das peculiaridades locais – com a finalidade de se produzirem obras ‘brasileiras’ e ‘originais’ –, mas ao mesmo tempo era preciso ‘não ver’ a paisagem. Porque sua razão e seu desenho já estavam pré-dados. E, mesmo que se afirmasse fazer ‘cópia direta’, olhar com os próprios olhos, para figurar um Brasil que se desejava absolutamente original, paradisiacamente singular e sem divisões sociais, raciais ou regionais de monta ou que não pudessem ser classificadas, etiquetadas, homogeneizadas pela perspectiva uma do ‘viajante naturalista’, era preciso fechar os olhos ou fazer ouvidos de mercador para os livros europeus nas estantes e bibliotecas públicas, para uma população com 70% de analfabetos, para a influência econômica inglesa, para os leilões de escravos, rebeliões e separatismos, para o povo livre sem ocupação possível, para os trajes europeus de lã da senhora de Valença em pleno sol escaldante e mais e mais”. SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990: 33.

¹⁹¹ ALENCAR, José de. *O sertanejo*. São Paulo: Editora Ática, 1995: 55. As próximas referências ao texto de Alencar aparecerão da seguinte forma: Osj: número da página.

¹⁹² *Idem, Ibidem*.

¹⁹³ Se o *flâneur* das grandes cidades é um “abandonado na multidão” das cidades – para usar a expressão de Walter Benjamin em sua leitura do conto “O homem da Multidão” de Edgar Allan Poe e presente em: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1994: 51 – o *flâneur sertanejo* mesmo sentindo-se diminuto diante da grandiosidade da natureza, percebe uma linguagem oculta diante de seus olhos e sente-se em casa diante das paisagens que desvenda. O *flâneur sertanejo* se aproxima daquele “homem” do mito de Pico della Mirandola, colocado no centro do mundo e que, sem lugar definido na natureza criada por Deus, contempla toda a obra da criação divina: “Coloquei-te no meio do mundo para que daí possas olhar melhor tudo o que há no mundo”. (PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. *Discurso sobre a dignidade do homem*. Tradução e introdução de Maria de Lurdes Sirgado Ganho. Lisboa: Edições 70, 2001: 53).

natureza, mas de um narrador nostálgico que procura refazer as trilhas de sua *terra natal*, numa viagem pelos fios da memória que preenche literariamente um espaço onde antes reinava o mais absoluto deserto.¹⁹⁴

Deserto, sertão e esquecimento são palavras que se com-fundem nas crônicas dos viajantes e nas primeiras narrativas que procuram descrever o espaço do interior do Brasil. Estamos diante de uma *terra ignota*, *hiato* de *informes escassos*, para usar expressões de Euclides da Cunha ao “entrar” num tão grande território, que não parece representar outra coisa que não seja o “lugar não transitado pelos saberes e práticas da ‘civilização’, o sertão nordestino é branco, hiato, incógnita, interrupção do fluxo, como diria Sarmiento, e de certo modo, exterioridade interior – um corpo estranho no âmago da pátria, uma não-história, ou ao menos, uma não-nossa-história”.¹⁹⁵ É, dessa forma, que o sertão se apresenta, inicialmente, como pura *negatividade*, não somente incorrendo em ausência de civilização, mas apresentando-se enquanto espaço do interdito, *corpo estranho* não só da pátria, mas espaço irreconhecível do “eu”, onde o procedimento literário não pode ser outro senão a descrição ou narração em terceira pessoa; revelando, assim, os pormenores deste espaço apartado da vida civilizada com seus habitantes que parecem guardar intimamente os resquícios de outros tempos.

A dualidade Hércules-Quasímodo ou: retratos menores de homens-símbolos

Foi intensificando e até exagerando na realidade o que dela lhe surgisse aos olhos e à sensibilidade como mais real que a realidade, que ele nos deixou, além de um retrato, hoje clássico, de sertanejo, vários retratos menores, mas igualmente significativos, de homens-símbolos.

Gilberto Freyre.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Para Saint-Hilaire, que realizou e relatou suas viagens pelos sertões brasileiros, “sertão” e “deserto” possuem notável equivalência: “o nome Sertão ou Deserto não designa uma divisão política do território; não indica senão uma espécie de divisão vaga e convencional determinada pela natureza particular do território e, principalmente, pela escassez de população”. SAINT-HILAIRE. *Viagens pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1975: 307.

¹⁹⁵ GÁRATE, Miriam V. *Civilização e barbárie n’os Sertões: entre Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001: 118.

¹⁹⁶ FREYRE, Gilberto. *Perfil de Euclides e outros perfis*. São Paulo: Global, 2011: 80.

As portas do sertão que se abrem em José de Alencar, em seu último romance intitulado *O sertanejo* (1875), não nos apresentam uma natureza idílica com seus pastores, como o queria Odorico Mendes. Pelo contrário, Alencar “comungava do desejo de criar uma poesia descritiva que rompesse com os lugares-comuns do neoclassicismo e retratasse a natureza genuinamente brasileira”.¹⁹⁷ Contudo, Alencar não deixa de lado em seu romance as vaquejadas e as passagens de intenso lirismo que conferem à natureza um lugar especial, não somente o “mero papel de pano de fundo para a ação humana” conferido pela poesia pastoral clássica.¹⁹⁸ Em *O sertanejo*, a natureza possui um papel central, em sintonia com a valorização operada pelo romantismo e, como afirma Eduardo Vieira Martins, em consonância com o ideal sublime que converte a natureza, no período romântico, “num dos seus principais *topoi*, difundindo-se não apenas através da literatura como também da pintura”.¹⁹⁹

De início, uma visão ampla e panorâmica do sertão. O romance é principiado pela descrição da paisagem atravessada por um comboio (que dá título ao primeiro capítulo) que se dirige à fazenda da Oiticica, vindo da cidade do Recife. Mas a paisagem não é composta somente de plantas e animais. A “imensa campina que se dilata por horizontes infindos” é o lugar onde o vaqueiro cearense, tão indômito quanto o touro, corre atrás deste último pela densa mata. A descrição revela, então, os “inventários de paisagens e perspectivas, enumerações de animais e plantas, esses quadros ou cenas da natureza, como então eram chamados, correspondem a um gosto da época e são recorrentes no romance romântico”.²⁰⁰ Como nos faz lembrar Eduardo Vieira Martins, a descrição da paisagem, logo no início do romance de Alencar, é um procedimento semelhante adotado em outros romances, como *Inocência* de Alfredo d’Escagnolle Taunay e *O garimpeiro* de Bernardo Guimarães. Entretanto, Alencar se afastaria do plano meramente descritivo da paisagem, presente nas duas últimas obras, acrescentando uma nota nostálgica na *sinfonia* dos temas a serem

¹⁹⁷ MARTINS, Eduardo Vieira. **A fonte subterrânea: O pensamento crítico de José de Alencar e a retórica oitocentista**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2003:192.

¹⁹⁸ *Idem*, pg. 196.

¹⁹⁹ *Idem*, pg. 196.

²⁰⁰ MARTINS, Eduardo Vieira. **A imagem do sertão em José de Alencar**. Dissertação apresentada ao Curso de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 1997:32.

desenvolvidos no decorrer do romance.²⁰¹ Essa nota estaria presente logo no primeiro parágrafo, quando o narrador evoca o “sertão de minha terra natal” (Osj: 13) e no quarto parágrafo adquire maior intensidade: “Quando te tornarei a ver, sertão da minha terra, que atravesssei há tantos anos na aurora serena e feliz de minha infância?” (Osj: 13).

O tom de *ouverture* (para recorrermos à metáfora musical utilizada por Antonio Candido) seria predominante também no *Inocência* de Taunay. Segundo Antonio Candido, teríamos logo no primeiro capítulo intitulado “O sertão e o sertanejo” um movimento de apresentação que lembraria uma composição musical: “a paisagem e a vida daqueles ermos são apresentados a partir de alguns temas fundamentais, *compostos* em seguida num ritmo que se diria musical”. É esse *ritmo* quase *musical*, que confere o tom de *ouverture* do romance; páginas que não escondem a “inspiração telúrica, uma das melhores da literatura romântica, onde se preformam certos movimentos d’‘A Terra’ e d’‘O Homem’, n’‘Os Sertões’ de Euclides da Cunha”.²⁰²

A *inspiração telúrica* revela a profunda influência e o domínio que possui a natureza sobre as ações humanas e estariam presentes, inicialmente, na escolha das duas epígrafes que abrem o primeiro capítulo do romance. A primeira epígrafe, extraída do *Fausto* de Goethe, nos fala da percepção humana diante da “ação secreta da natureza”:

*Todos vós bem sentis a ação secreta
Da natureza em seu governo eterno;
E de ínfimas camadas subterrâneas*

²⁰¹ “A evocação inicial também se afasta daqueles painéis de que falávamos acima por não se restringir ao aspecto descritivo. Ao invés de pintar minuciosamente um quadro da natureza, inventariando perspectivas ou espécies animais e vegetais, esses nove parágrafos apresentam os principais elementos através dos quais o autor caracteriza o sertão, e que não são de ordem propriamente paisagística. Como numa abertura sinfônica, introduzem-se temas que serão posteriormente retomados e desenvolvidos”. *Idem*, pg. 34.

²⁰² CANDIDO, Antonio. *op. cit.* pg. 308. Em sua tese sobre a obra de Taunay, Maria Lídia Lichtscheidl Maretti ressalta a beleza e o tom de *ouverture* do capítulo inicial de *Inocência*, porém, destaca o que seria o caráter “descartável” do capítulo: “O primeiro capítulo do romance *Inocência* (1872) é essencialmente descritivo e, por sua beleza exemplar, costuma frequentar antologias. A esta frequência pode-se atribuir pelos menos duas razões: o *savoir-faire* descritivo de seu autor e o fato de poder ser extraído da narrativa, sem prejuízo do seu entendimento (nem da narrativa, nem do trecho). Pode-se saltá-lo, portanto, a despeito das prevenções de Boileau. Trata-se de uma formulação bem sucedida do quadro, do cenário onde se vai desenrolar a narrativa, em respeito à orientação clássica de lisibilidade e clareza. O título do capítulo – ‘O sertão e o sertanejo’ – já introduz, em sua generalidade, essa ideia de composição do cenário. Aqui, Taunay não se movimenta mais do detalhe ao detalhe como nas obras iniciais, mas do geral ao particular: do sertanista enquanto um tipo regional às personagens romanescas singulares, que o vão representar na narrativa que se desenvolve a seguir. Na economia do romance, o capítulo se coloca, apesar de descartável, como as profonias, as *ouvertures* das grandes óperas, destinadas a introduzir o espectador na atmosfera da obra que é executada a seguir”. MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. **Um polígrafo contumaz (o Visconde de Taunay e os fios da memória)**. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 1996: 187.

*Da vida o indicio à superfície emerge.*²⁰³

A segunda epígrafe, extraída de *O encanto da solidão*, de Rousseau, nos fala do indivíduo que procura na natureza, um lugar para abstrair-se do convívio social, onde predominam a servidão e a desigualdade; a natureza seria um asilo, refúgio, busca por uma harmonia perdida:

*Então com passo tranquilo metia-me eu por algum recanto da floresta, algum lugar deserto, onde nada me indicasse a mão do homem, me denunciasse a servidão e o domínio; asilo em que pudesse crer ter primeiro entrado, onde nenhum importuno viesse interpor-se entre mim e a natureza.*²⁰⁴

Em ambos os textos a força idílica da natureza. No primeiro, manifesta-se o reconhecimento de uma *ação secreta* que tudo governa; no segundo, a procura de um exílio contra os excessos de uma sociedade fundada na desigualdade. Aqui deslumbramento e exaltação. Os encantos da natureza revelariam, assim, os *encantos da solidão*, a natureza seria uma espécie de espelho distorcido da alma humana. Não é com surpresa que nas descrições da paisagem, presentes em “O sertão e o sertanejo”, irrompem com furor os sentimentos de solidão, melancolia e tristeza: “rareiam, porém, depois as casas, mais e mais, caminham-se largas horas, dias inteiros sem se ver morada nem gente até o retiro de João Pereira, guarda avançada daquelas solidões” (IN: 21); “Por toda a parte melancolia; de todos os lados tétricas perspectivas” (IN: 23); “Vê tudo aquilo o sertanejo com olhar carregado de sono” (IN: 25); “Quanta melancolia baixa à terra com o cair da tarde!” (IN: 26); “Parece que a solidão alarga os seus limites para se tornar acabrunhadora” (IN: 26); “O sertanejo que de nada cuidou, que não ouviu as harmonias da tarde, nem reparou nos esplendores do céu, que não viu a tristeza a pairar sobre a terra, que de nada se arreceia, consubstanciado como está com a solidão” (IN: 26).

N’*O sertanejo*, a tristeza que irrompe é proveniente da seca, que transforma o verde em cinza, cobrindo o sertão com cores lúgubres e desoladoras: “A chapada, que os viajantes atravessavam neste momento, tinha o aspecto desolado e profundamente triste que tomam aquelas regiões no tempo da seca” (Osj: 15); “Nessa época o sertão parece a terra combusta do profeta; dir-se-ia que por aí passou o fogo e consumiu toda a verdura, que é o sorriso dos campos e a gala das árvores, ou o seu manto, como chamavam poeticamente os indígenas”

²⁰³ TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Editora Três, 1972: 21. As próximas referências ao texto de Taunay aparecerão da seguinte forma: IN: número da página.

²⁰⁴ *Idem*, pg. 21.

(Osj: 15); “Pela vasta planura que se estende a perder de vista, se erriçam os troncos ermos e nus com os esgalhos rijos e encarquilhados, que figuram o vasto ossuário da antiga floresta” (Osj: 15); “O capim, que outrora cobria a superfície da terra de verde alcatifa, roído até a raiz pelo dente faminto do animal e triturado pela pata do gado, ficou reduzido a uma cinza espessa que o menor bafejo do vento levanta em nuvens pardacentas” (Osj: 15); essa sequência lúgubre de imagens da seca revelam o “imenso holocausto da terra” (Osj: 16).

Nenhum outro autor descreveu com tanta maestria o fenômeno da seca, sua fisionomia e seu impacto na vida sertaneja do que Euclides da Cunha. Supomos que a experiência do autor tenha sido determinante e reveladora, porém, acreditamos também que Euclides aproveitou todas as páginas produzidas durante o século XIX e que descrevem desde as paisagens combustas pelo regime *torturante*, até a *ressureição* diante dos primeiros indícios de chuva. Com efeito, Euclides da Cunha descreveu as paisagens secas, procurou a gênese desse fenômeno, surpreendeu-se com a mudança súbita que se opera nos sertões quando despontam os primeiros anúncios de chuva e, sobretudo, estudou como a variabilidade do meio físico atuou sobre a formação da vida sertaneja em seus aspectos sociais, econômicos e psicológicos: “O martírio do homem, ali, é o reflexo de tortura maior, mais ampla, abrangendo a economia geral da Vida” (OS: 147). Não por acaso, as descrições da seca, suas causas e consequências, ocupam lugar de destaque n’*Os Sertões*. É finalizando a primeira parte que se detém sobre *A terra*, que o narrador declara o nascimento do “martírio secular da terra” (OS:147) e n’*O homem*, continua a narrar o *martírio* ou *holocausto* dos sertões pela perspectiva da experiência da vida sertaneja diante desse fenômeno, da esperança e expectativa de chuva que anima a vida nos sertões e, por fim, do desespero diante da inevitabilidade da seca.

A fisiologia espectral e lúgubre, como vimos anteriormente em Alencar, ganha novos contornos em Euclides. No primeiro, vimos as paisagens desoladoras, onde “a vida abandona a terra” (Osj: 16). Acrescente-se, ainda, as passagens nas quais o narrador se refere ao caráter desértico do sertão. N’*Os Sertões*, Euclides explora os contornos do *insulamento*, compara a terra com outras, compara o sertanejo com outros tipos, aprofundando suas diferenças e ressaltando seus aspectos em conformidade com as disposições da terra (é o caso da comparação entre o jagunço e o gaúcho²⁰⁵), entretanto, alguns trechos se aproximam de

²⁰⁵ A comparação com o gaúcho também pode se encontrada em Alencar, mas para ressaltar a agilidade do vaqueiro cearense: “Essa corrida cega pelo mato fechado é das façanhas do sertanejo a mais admirável. Nem a destreza dos árabes e dos citas, os mais famosos cavalheiros do velho mundo; nem a ligeireza dos *gaicuris* e

Alencar e Taunay. Comparem-se as passagens anteriores, em que se destacam a tristeza e melancolia nas obras destes dois autores com a seguinte de Euclides: “E ao descer das tardes, dia a dia menores e sem crepúsculos, considera, entristecido, nos ares, em bandos, as primeiras aves emigrantes, transvoando a outros climas...” (OS: 231).

A descrição que faz Euclides da vaquejada em muito se assemelha com a cena da caça de Arnaldo Louredo ao boi Dourado, presente em *O sertanejo*, acrescenta-se a esta uma pitada de realismo estridente, porém, a mesma agilidade heróica, o mesmo quadro veloz da perseguição, o denominador comum de ambas as cenas acaba sendo o caráter *titânico* do vaqueiro que acoisa o boi fugitivo.²⁰⁶ E quando ambos falam da harmonia entre o vaqueiro e seu cavalo, irrompe a imagem fabulosa do mito grego do homem-cavalo: “Colado ao dorso deste, confundindo-se com ele, graças à pressão dos jarretes firmes, realiza a criação bizarra de um centauro bronco” (OS: 210); “Esses dois entes assim intimamente ligados no mesmo intuito, formando como o centauro antigo um só monstro de duas cabeças, separam-se quando é mister para tornarem-se pequenos e passem onde não caberiam juntos” (Osj: 147).

Não é com surpresa que encontramos a recorrência da mesma imagem do centauro, a comparação com outros tipos *heróicos* (que será desenvolvida por Euclides para compreender a gênese do jagunço) e também a súbita mudança de ânimo que se opera no sertanejo e que surpreende o observador. Parece não haver transições psicológicas complexas, o sertanejo é arrebatado de imediato pelas condições que o cercam, é puro ímpeto diante de determinada circunstância que o solicita, é dessa forma que Arnaldo responde diante do perigo eminente: “Apenas o sertanejo conheceu o perigo em que se achava a donzela, rompeu-lhe do seio um

dos gaúchos, seus discípulos, são para comparar-se com a prodigiosa agilidade do vaqueiro cearense” (Osj: 147).

²⁰⁶ Em Euclides: “De repente estruge ao lado um estrídulo tropel de cascos sobre pedras, um estrépito de galhos estalando, um estalar de chifres embatendo; tufa nos ares, em novelos, uma nuvem de pó; rompe, a súbitas, na clareira, embolada, uma ponta de gado; e, logo após, sobre o cavalo que estaca esbarrando, o vaqueiro, teso nos estribos...” (OS: 222).

Em Alencar: “O vaqueiro cearense, porém, corre pelas brenhas sombrias, que formam um inextricável labirinto de troncos e ramos tecidos por mil atilhos de cipós, mais fortes de que uma corda de cânhamo, e crivados de espinhos. Ele não vê o solo que tem debaixo dos pés, e que a todo o momento pode afundar-se em um tremedal ou erriçar-se em um abrolho.

Falta-lhe o espaço para mover-se. Às vezes o intervalo entre dois troncos, ou a aberta dos galhos, é tão estreita que não podem passar, nem o seu cavalo, nem ele, separados, quanto mais juntos. Mas é preciso que passem, e sem demora. Passam; mas para encontrar adiante outro obstáculo e vencê-lo.” (Osj: 147). É preciso acentuar, ainda, a comparação que realizou M. Cavalcanti Proença das passagens onde figuram a vaquejada na obra de Alencar e *Os sertões* de Euclides da Cunha, revelando paralelismo extraordinário, que demonstraria a influência de *O sertanejo* na obra de Euclides. Para o crítico, as cenas da vaquejada presentes nas duas obras, apresentam em Euclides caráter “transformado, empolado, nervoso, o capítulo de *Os sertões* amplia e reanima, num anônimo vaqueiro, o que Alencar individualizou em Arnaldo”. PROENÇA, Cavalcanti. *José de Alencar na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1966: 122.

grito selvagem, o mesmo grito que fazia estremecer o touro nas brenhas, e que dava asas ao seu bravo campeador” (Osj: 20); ao ouvir qualquer estrépito, Arnaldo responde imediatamente, mudando por completo sua fisionomia: “Ao primeiro rumor, Arnaldo assumiu-se, vibrando a fronte. Já era outro homem, ou antes, tornara ao que era. Do peito vigoroso rompeu-lhe o brado formidável que nenhum vocábulo traduz, rugido humano com que o sertanejo afirma no deserto o império do rei da criação./ De um ímpeto ganhou a porta e desapareceu.” (Osj: 67). Se as selvas de Hollywood possuem seu Tarzan, os sertões brasileiros não ficariam atrás, possuindo também seu Arnaldo Louredo.

O que, ao primeiro relance, consumava-se, aos olhos de Euclides da Cunha, como *imobilidade* e *quietude*, repentinamente toma outra forma, demonstrando a ilusão que aparentava o homem que se apresentava *permanentemente fatigado*. Eis que o sertanejo parece transmutar-se diante de Euclides:

Nada é mais surpreendedor do que vê-la desaparecer de improviso. Naquela organização combalida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormecidas. O homem transfigura-se. Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes, aclarada pelo olhar desassombrado e forte; e corrigem-se-lhe, prestes, numa descarga nervosa instantânea, todos os efeitos do relaxamento habitual dos órgãos; e da figura vulgar do tabaréu canhestro reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias. (OS: 208)

Do *desgracioso, desengonçado, torto, fatigado, cansado* sujeito no qual lançamos um primeiro olhar (acompanhando as observações e descrições de Euclides) vemos nascer uma figura *titânica*. Indivíduo que oscilaria entre duas imagens; o aspecto *quasimódico* ressalta na falta de firmeza da composição dos traços, que “reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos” (OS: 207), com um andar “sem firmeza, sem aprumo, quase gigante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados” (OS:207) nos fazendo lembrar os gigantescos e sinuosos bonecos carnavalescos de Olinda. Euclides utilizaria, porém, outra imagem (mais refinada) para fixar a observação desses traços: Hércules-Quasimodo.

A imagem do Hércules-Quasímodo nos parece criar um quadro mítico que demonstra a permeabilidade na construção discursiva d’*Os sertões*. Se, como já apontou tão bem a crítica, é difícil “dissociar claramente reflexão científica e narrativa literarizada já que, no plano da linguagem, há uma estreita interpenetração através de metáforas e outros tropos e já

que argumentações científicas podem eventualmente ser entendidas como parábolas”²⁰⁷, então a metáfora mítica do Hércules-Quasímodo nos permite compreender não somente o sujeito que oscila entre a imobilidade e o heroísmo, mas as representações que, ora supervalorizam em tom idealizado a vida no sertão, obliterando os muitos aspectos que compõem os quadros da experiência sertaneja, ora produzindo o rebaixamento das imagens dessa vida, considerada em muitos aspectos sob a ótica da *fealdade* e da *fraqueza*.

O que parece estar em jogo, aqui, é uma reelaboração do quadro mítico operado pelo romantismo, que definia o espaço do sertão de acordo com concepções idealizadas da natureza. Euclides da Cunha reescreve esse espaço, incorporando sua experiência em Canudos e absorvendo criticamente, tanto as visões românticas do sertão idílico, presentes em autores como Alencar, Taunay e Bernardo Guimarães, como também autores de prosa regionalista do final do século XIX, que abordam o problema da seca, da miséria e da fome. Seria este o caso de autores como Franklin Távora, Rodolfo Teófilo e Manuel de Oliveira Paiva. Nestas obras, está presente um denominador comum que consiste na “formação de tipos culturais”²⁰⁸, que atinge um maior grau de elaboração na *magnus opus* de Euclides, influenciado, que foi, pelas principais correntes científicas de sua época.²⁰⁹

As imagens do sertão no período colonial (como vimos na primeira parte do presente trabalho) apresentavam-se repletas de simbolismo e traziam à tona a relação entre os espaços de civilização e barbárie. No século XIX, o sertão continuaria a se constituir como um espaço de tensão entre tais representações. Contudo, outras imagens e discursos iriam convergir para a transformação deste “espaço simbólico”.²¹⁰ *Os sertões* de Euclides da Cunha representa a

²⁰⁷ ZILLY, Berthold. “A guerra de Canudos e o imaginário da sociedade sertaneja em *Os sertões*, de Euclides da Cunha: da crônica à ficção”. IN: CHIAPPINI, Lígia e AGUIAR, Flávio Wolf de. *Literatura e História na América Latina: Seminário Internacional, 9 a 13 de setembro de 1991*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001: 47.

²⁰⁸ “O sertanismo romântico ainda tinha como objetivo a formação de tipos culturais. Títulos como *O Sertanejo* e *O Gaúcho* (José de Alencar), *O Matuto* (Franklin Távora), “O Sertão e o Sertanejo” (capítulo I de *Inocência*, de Escragnolle Taunay) ou *O Garimpeiro* (Bernardo Guimarães) provam a intenção de se diferenciar, como que etnologicamente, a moral e os costumes das regiões do sertão e de celebrá-las como cultura nacional original”. BARTELT, Dawid Danilo. *Sertão, República e Nação*. Tradução de Johannes Kreuschmer e Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009: 244.

²⁰⁹ Esse maior grau de elaboração pressupõe não somente um processo detalhado de diferenciação entre o sertanejo e os demais tipos étnicos, como também a demonstração das singularidades presentes no processo de formação das populações sertanejas e que fundamentam a adaptação dessas populações às condições específicas de seu meio. É dessa forma, que o “autor de *Os sertões*, nessa sua obra máxima, ao procurar caracterizar o sertanejo como tipo étnico-social diferenciado, despense um esforço enorme para demonstrar as formações desiguais das populações nordestinas”. SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003: 243.

²¹⁰ “No decorrer do século XIX, o sertão continuou a ser entendido essencialmente como um espaço simbólico. Ganhou, no entanto, um sentido mais amplo, como parte de uma totalidade chamada nação. Varias tendências

culminância dessa convergência de discursos que reelabora o “espaço simbólico” do sertão e sua relação com formas específicas de organização das civilizações, a saber, a formação do Estado-Nação e a consolidação da República. Espaço de tensões presentes ainda na própria consciência da atividade narrativa. Não podemos esquecer que a “Nota preliminar” ao livro de Euclides, ao fazer referência a Taine e seu conceito de “narrador sincero”, revela um determinado e pretencioso papel que o narrador confere ao “historiador”, um compromisso diante do desafio que representa a separação do “historiador” e de duas coordenadas: a espacial e a temporal. Afastamento que lhe permite, muitas vezes, aproximar-se de determinadas tendências que, longe de resolver os conflitos, agrava-os, expondo as tensões e suas tentativas de resolução: “Narrador que se quer sincero, assumindo o compromisso de esmiuçar e fazer a história de seu país, Euclides não podia deixar de ‘sofrer do mal’ de sua época, isto é, de ter a consciência dividida entre as tendências de um romantismo imaginativo e as de um naturalismo ainda pululante”²¹¹. É com essa *consciência dividida* que, “colhido pelas tensões e conflitos irresolúveis desses dois mundos díspares, Euclides procura diminuir os efeitos dessa febre agônica optando por uma conciliação entre eles. Se não fosse assim, estaríamos agora diante de um árido livro, tão árido talvez quanto o sertão pelo qual ele se apaixonou”²¹².

Heróis de tipos díspares

A alma do sertão modelou a alma do sertanejo

Gustavo Barroso, *Terra de Sol*.

discursivas convergiram para essa perspectiva. A independência política deslocou o pensamento sobre a nação para o ponto central das reflexões sobre a própria sociedade. O foco do romantismo literário estava na apreciação da natureza; a descoberta de uma natureza própria e ideal contribuía para identificar positivamente a singularidade nacional. No discurso político a natureza também atuava como categoria central, a fim de marcar diferenças em nível tanto nacional quanto universal. As primeiras prospecções geográficas (1859-1860; 1879-1880) foram iniciadas com a finalidade de medir o espaço vazio geográfico, climático, biológico e etnológico. O desejo de modernização desenvolveu um paradigma negativo no discurso da ‘seca’. O agravamento das adversidades climáticas cíclicas foi elevado pelo discurso sócio-histórico ao nível de ‘catástrofes naturais’, e esse pensamento se uniu a teoremas evolucionistas que descobriam no clima tropical uma determinante negativa no desenvolvimento civilizacional. Essa determinante, além disso, se inseriu no realismo e naturalismo literários, que, em contraposição à ‘natureza’ romanticamente idealizada, estabeleciam uma natureza barbarizadora, elencada, ao lado da ‘raça’, como segundo paradigma da concepção intelectual de ‘nação’”. *Idem*, pg. 238.

²¹¹ BERNUCCI, Leopoldo M. *A Imitação dos Sentidos: Prógonos, Contemporâneos e Epígonos de Euclides da Cunha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995: 23.

²¹² *Idem, Ibidem*.

É da afirmativa acima, emulada de Victor Hugo quando este afirma que “a alma da terra passou para o homem”, que Gustavo Barroso inicia sua descrição dos tipos humanos “normais” *modelados* pelo sertão. Na classificação de Barroso, esses tipos são constituídos pelos sertanejos, fazendeiros e vaqueiros. Há, ainda, os tipos “desaparecidos”, que correspondem aos “passadores de gado”, e os tipos “anormais” que seriam formados por cangaceiros e curandeiros. A esta classificação de tipos humanos, Barroso nomeia de “tipos tradicionais”, que a civilização foi eliminando em sua marcha *progressiva* rumo ao *centro do Brasil*: “Na sua marcha progressiva do litoral para o centro do Brasil, a pouco e pouco vai a civilização eliminando os tipos tradicionais e apagando ou deturpando os velhos costumes. Raro, também, é o vestígio que fica dessas cousas pelo quase desprezo em que temos as tradições orais do povo e pelo descaso que, em geral tem o brasileiro por tudo isso”.²¹³

Há que lembrar que Euclides da Cunha foi o primeiro a elaborar uma descrição comparativa de dois tipos humanos *dísparos*: o vaqueiro e o gaúcho, que representa sua antítese. Este último apresenta feição menos *selvagem* e mais *cavalheirosa*, adapta-se a uma natureza que não oferece tantos revezes, assim, os pampas, diferentes dos sertões agrestes, constituir-se-iam enquanto “natureza carinhosa que o encanta” (OS: 211). O gaúcho, portanto, não conheceria “os horrores da seca e os combates cruentos com a terra árida e exsiccada. Não o entristecem as cenas periódicas da devastação e da miséria, o quadro assombrador da absoluta pobreza do solo calcinado, exaurido pela adustão dos sóis bravios do Equador” (OS: 211). Esse é o cenário do vaqueiro que *modela* irremediavelmente suas ações e onde o sertão aparece como destino fatídico para o sertanejo que seria “um condenado à vida” (OS: 212). Esta vida de agruras e misérias teria esculpido um tipo humano em permanente luta para adaptar-se: “Ela talhou-o à sua imagem: bárbaro, impetuoso, abrupto...” (OS:215).

A comparação entre o sertanejo e o gaúcho guarda, ainda, uma relação entre a obra de Euclides da Cunha e autores que ressaltaram o caráter *peleador* e cavalheiresco do gaúcho. Nos últimos anos, a crítica tem acentuado a relação entre *Os sertões* e o *Facundo* de Domingo Sarmiento.²¹⁴ Cenas de heroísmo, paralelas entre as duas obras, parecem ressaltar uma relação intertextual, como no caso da morte do *tigre cebado*, que “encontra seu correlato n’*Os Sertões* no confronto entre este animal e o jagunço”.²¹⁵ Não podemos esquecer também das façanhas de Arnaldo Louredo e a luta do herói sertanejo contra o *tigre brasileiro*: “A luta de um

²¹³ BARROSO, Gustavo. *Terra de Sol*. Fortaleza: ABC Editora, 2006: 75.

²¹⁴ GÁRATE, Miriam V. *Civilização e barbárie n’os Sertões: entre Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.

²¹⁵ BERNUCCI, Leopoldo M. *op. cit.* pg. 47.

homem só contra o tirano das florestas brasileiras não era novidade: sabiam que o sertanejo afronta a onça e a abate a seus pés. Se eles não tinham feito, conheciam ou de fama ou pessoalmente mais de um caçador para quem essa proeza era divertimento” (Osj: 69). E no combate feroz entre o sertanejo e a onça, Euclides arremata: “O pugilato é mais comovente. O atleta enfraquecido, tendo à mão esquerda a forquilha e à direita a faca, irrita e desafia a fera, provoca-lhe o bote e apara-a no ar, trespassando-a de um golpe” (OS: 235).

Proeza que parece parte constituinte da luta diuturna entre o sertanejo e a natureza, a comparação heróica entre o gaúcho do *Facundo* e o sertanejo d’*Os sertões*, “se insere na estratégia discursiva do autor de comparar dois tipos de guardadores de gado, representantes da civilização do couro, concedendo certa superioridade ao vaqueiro do sertão”.²¹⁶ O que parece aproximar ainda mais os dois escritores seria a “romântica ênfase no caráter quase literário e poético da própria realidade selvagem, da natureza, da sociedade rural, atrasada, patriarcal, dramática, multicolor, violenta, o seu folclore, a singularidade e heroicidade de alguns dos seus representantes”²¹⁷. Como afirma, ainda, Berthold Zilly, esse mundo “que naquela época estava aos poucos entrando em extinção, por si só já seria poético, teatral, trágico, até musical; ou pelo menos se prestava para a representação artística, exige-a de certa forma, convida e quase obriga os autores a descobrirem a sua poeticidade, a descrevê-la e a enaltecê-la”.²¹⁸

Como afirmou Araripe Júnior em resenha ao livro de Euclides da Cunha, publicada no *Jornal do Comércio* em 1903: “A gênese do jagunço é o *clou* do livro; e foi justamente o que mais interessou a massa dos leitores”.²¹⁹ Essa curiosidade deve-se, principalmente, à perícia narrativa de Euclides que pela articulação entre a “máquina da *mimesis*” e a “disposição científica fundamental”²²⁰, produziu uma obra singular que não se dobra nem ao ornamento, nem ao registro documental: “Por isso seu resultado não poderia ser integrado à borda ornada (à literatura-ornamento), nem tampouco ao texto central, que, por princípio, se apoia em observações medidas e testadas”.²²¹ É exatamente na parte conferida ao *homem* que a *inter-relação* entre a “máquina da *mimesis*” e o descritivismo de cunho científico alcança seu

²¹⁶ ZILLY, Berthold. “A Barbárie: antítese ou elemento da Civilização? Do *Facundo* de Sarmiento a *Os Sertões* de Euclides da Cunha”. IN: *De sertões, desertos e espaços incivilizados*. Organizadores: Angela Mendes de Almeida, Berthold Zilly, Eli Napoleão de Lima. Rio de Janeiro: FAPERJ: MAUAD, 2001: 276.

²¹⁷ *Idem*, pg. 283.

²¹⁸ *Idem, Ibidem*.

²¹⁹ FACIOLI, Valentim; NASCIMENTO, José Leonardo do. *Juizos críticos: Os sertões e os olhares de sua época*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora Unesp, 2003: 58.

²²⁰ LIMA, Luiz Costa. *Terra Ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997: 171.

²²¹ *Idem, Ibidem*.

momento de tensão e, dessa forma, a *poiesis* euclidiana enveredar-se-ia pela teia de referências literárias e de imagens poéticas.

Amplificada, a metáfora do Hércules-Quasímodo, parece sintetizar a tensão entre as imagens idílicas e as representações realistas (tensão que nos parece devedora das imagens dos seres monstruosos no sertão – isto é, da terra incógnita que se dilata no imaginário, delineando as formas do desconhecido) que desenvolveram uma literatura voltada para as contradições sociais entre a cidade e o sertão, entre a Nação e a região.²²² Tendo em vista este espaço latente de tensões, muitas representações da vida sertaneja oscilaram entre o heroísmo *hercúleo* e o rebaixamento *quasimódico*, este último representaria uma face idealizada e hiperbólica da pobreza, enquanto o primeiro procurou acentuar a face hiperbólica e *titânica* da vida sertaneja, com destaque para as imagens heróicas de vaqueiros e, principalmente, de cangaceiros; presentes, sobretudo, na literatura de cordel.

Hércules de couro reluzente: Lampião e a saga do cangaceiro

*Este nosso sertão é assim mesmo, Senhora Dona
Josefina, há de sofrer do Governo, de rezar com beato,
e lavar os peitos com os cangaceiros.*

José Lins do Rego, *Cangaceiros*.

²²² Sobre o espaço de tensões entre o idílio romântico e a representação com base no realismo, destacamos a seguinte passagem de Lígia Chiapinni que aponta para o espaço que o regionalismo confere aos pobres, amplificando suas misérias e fazendo-as conhecidas pelos habitantes das grandes cidades: “Há quem vincule o regionalismo literário à tradição greco-latina do idílio e da pastoral. [postura que nos faz lembrar a posição de Odorico Mendes] Mas é em meados do século XIX, com George Sand, na França, Walter Scott na Inglaterra e Berthold Auerbach na Alemanha, que essa tradição é retomada na forma do romance regionalista que daí para a frente começa a viver da tensão entre o idílio romântico e a representação realista, tentando progressivamente dar espaço ao homem pobre do campo, cuja voz busca concretizar paradoxalmente pela letra, num esforço de torná-la audível ao leitor da cidade, de onde surge e para a qual se destina essa literatura. A tensão entre idílio e realismo correspondem outras constitutivas do regionalismo: entre nação e região; oralidade e letra; campo e cidade; estória romanescas e romance; entre a visão nostálgica do passado e a denúncia das misérias do presente”. CHIAPPINNI, Lígia. “Do beco ao Belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”. *Estudos Históricos*, v. 8. N. 15: 153-159.

O isolamento das sociedades agrárias constituiu formas específicas de organização social não subordinadas diretamente ao Estado, formando, assim, células autônomas social, econômica e politicamente independentes. O impacto do isolamento pode ser sentido drasticamente na ausência de uma estrutura jurídica e na organização de uma *autárkeia*, na qual cada indivíduo tornar-se responsável por si próprio e, em um sentido mais amplo, essa organização pode aparecer como formalização política e social do traço característico que privilegia a disposição individual em detrimento do coletivo, no processo de formação das sociedades baseadas nas atividades agrárias. Sobre esse aspecto Pernambucano de Mello observa:

*Quando em fins do século XVII e ao longo de todo o século XVIII a necessidade de expansão colonizadora empurrou o homem para além das léguas agricultáveis do massapê, projetando-o no universo cinzento da caatinga, fez surgir um novo tipo de cultura, cujos traços mais salientes podem ser resumidos na predominância do individual sobre o coletivo – no plano do trabalho – e nos sentimentos de independência, autonomia, livre-arbítrio e improvisação, como características principais do homem condicionado pelo cenário agressivo e vastíssimo que é o sertão.*²²³

No campo dos discursos jurídicos, a atividade dos grandes proprietários criou formas autônomas de controle social, agindo na ausência do Estado por regras rigidamente estabelecidas pelos próprios proprietários de terras, que procuraram, através do agenciamento de capangas, cercear as possibilidades de resistência e manter despoticamente as disparidades das estruturas sociais, formando assim um *novo tipo de cultura* que privilegia a autonomia política e social da propriedade privada.

A distância dos grandes centros era, via de regra, tomada como fator de rebaixamento das populações sertanejas, “não civilizadas” e, ao mesmo tempo, desprezadas pela própria civilização. Destacamos os primeiros trabalhos sobre esse fenômeno, como é o caso de *Heróis e Bandidos* de Gustavo Barroso, publicado em 1917. Nesse livro, o autor, influenciado pelas correntes críticas que dominaram o campo dos saberes científicos da época, propõe uma interpretação pelo prisma da tríade clima, raça e meio:

O habitante do sertão está murado num ambiente onde não há o menor desenvolvimento, ignorando quase por completo a civilização moderna, em contato diário com as tradições únicas da raça e do meio, revendo o passado em todas as manifestações da vida, enchendo-se de preconceitos doutros tempos, procurando imitar os antepassados e praticar hoje ações compatíveis com o estado social de

²²³ MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. São Paulo : A Girafa, 2011: 42.

*séculos atrás. Demais, a luta feroz desse homem desprezado pelo poder público, insulado, contra a natureza armada com todas as armas dá-lhe grande pretensão de superioridade e torna indomável a altivez do caráter, poucas vezes mau e sempre pessimamente educado. Foi a vida triste, solitária e forte dos pastores que formou sempre as maiores multidões de bandidos. Ela reuniu os massagetas, agrupou os hyksos, arrastou os hunos sobre a Europa, deu poderio aos dervixes da Nubia e ao senussi tripolitano.*²²⁴

De acordo com essa perspectiva, o sertanejo estaria “murado” no tempo e no espaço. Isolado da civilização, alimenta-se de tradições ancestrais, lutando contra as adversidades do meio. A falta de dinamismo, o rebaixamento cultural e a simplificação são predominantes nas teorias fundadas na tríade meio-raça-clima. São teorias fundadas na ideia de “confinamento cultural”, no sentido de interpretar as culturas realçando negativamente os caracteres que mais divergem das culturas pretensamente “civilizadas”. De acordo com essas teorias, não há saída para estes indivíduos “confinados” em estruturas culturais fundadas na valorização das tradições ancestrais. Ainda em Gustavo Barroso, merece destaque o espaço do sertão que vive “a parte do convívio nacional pelas grandes distâncias a percorrer e falta quase absoluta de meios de comunicação”. Sem estradas que possam interligar os sertões e os espaços “civilizados”, resta somente aos retirantes a difícil tarefa de abrir vias tortuosas para fugir das secas, em busca de melhores condições de vida: “Existem somente velhos caminhos coloniais, estragados pelas invernias e o passar das tropas e boiadas, veredas torcicolosas nas terras particulares e raras vias abertas pelos retirantes, durante as secas do século passado”.²²⁵

Essas teorias culminam em representações idealizadas de tipos sociais: “Foi a vida triste, solitária e forte dos pastores que formou as maiores multidões de bandidos”. Tipos sociais como o vaqueiro e, principalmente, o cangaceiro, parecem ser vistos pela ótica idealizadora que enquadra tanto o primeiro quanto o segundo na categoria de heróis, representantes populares dos anseios profundos de mudança e resistência. Como afirma Mark Curran, o cangaceiro na literatura de cordel é um “herói por excelência”, visto como “tipo heróico legítimo, maior do que a vida, verdadeiro ‘cavaleiro do sertão’, com as cintas repletas de balas, o rifle ‘papo-amarelo’, o revólver e o facão”²²⁶. Muitos folhetos apresentam a vida, as batalhas heróicas, as lutas encarniçadas e os valores nobres de cangaceiros célebres como Antônio Silvino e Lampião, que rivalizam em bravura com cavaleiros como Carlos Magno, Oliveiros e Roldão. Lampião, contudo, ganhou uma batalha contra esses cavaleiros

²²⁴ BARROSO, Gustavo. *Heróis e Bandidos: os cangaceiros do Nordeste*. Rio – São Paulo – Fortaleza: ABC Editora, 2012: 28.

²²⁵ *Idem*, pg. 29.

²²⁶ CURRAN, Mark J. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: EDUSP, 2003: 60.

medievais: sua imagem formou um ciclo temático à parte, constituindo, hoje, uma parte específica de folhetos dedicados à vida do cangaceiro, como seu amor por Maria Bonita, suas lutas contra as volantes e, até mesmo, encontros imaginários entre ele e o diabo, Kung Fu, São Pedro, Eike Batista e outros tantos personagens²²⁷.

Para Darcy Ribeiro, a gênese do cangaço, pode ser encontrada no “enquadramento social do sertão”, no qual o aliciamento de jagunços por parte de coronéis tornava-se prática recorrente e incentivadora do banditismo. Ao mesmo tempo em que o latifúndio alicia forças para assegurar seu domínio – através de agentes de controle social por meio da violência reguladora do jagunço enquanto braço armado do coronel –, a contrapartida é a criação de uma força desviante que procura resistir, também através da violência, ao pleno domínio do coronel, seja combatendo diretamente este, seja estabelecendo acordos, transformando-o assim em coítero, trabalhando para a manutenção dos grupos de cangaceiros e, ao mesmo tempo, protegendo seus próprios interesses.

O homem do cangaço, segundo Frederico Pernambucano de Mello, disputa com o vaqueiro “a primazia no representar do modo mais completo o conjunto dos atributos e qualidades que caracterizam o homem do ciclo do gado”.²²⁸ Contudo, não existe uma única forma de cangaço, como bem adverte o autor. São muitos os interesses e motivações destes homens que escolhem o cangaço, que poderá, assim, constituir-se seja como um meio de vida, uma forma de refúgio ou possibilidade de vingança. Dessa maneira, esse fenômeno vai adquirindo cores variadas a depender de motivações aparentemente tão diversas. Tarefa difícil para os estudiosos tornou-se a definição dos contornos desse fenômeno, o entendimento das relações sociais, o impacto do isolamento geográfico e, acima de tudo, a compreensão das relações de forças entre coronéis e cangaceiros, sendo que esses últimos não raro cediam aos interesses dos primeiros, reafirmando, assim, os caracteres de uma sociedade centralizada politicamente na figura do grande proprietário de terras. Por outro lado, esse fenômeno é pintado com cores de subversão extrema dessa ordem social, e o cangaceiro surge como espécie de *Robin Hood* do sertão nordestino. Ao definir o cangaço, Darcy Ribeiro parece lançar mão dessa pintura:

²²⁷ Exemplos desses encontros constituem os seguintes folhetos: “A eleição do diabo e posse de Lampião no inferno” de João José da Silva; “A chegada de Lampião no céu” de Rodolfo Coelho Cavalcanti; “A chegada de Lampião no inferno” de José Pacheco; “Encontro de Lampião com Kung Fu em Juazeiro do Norte” de Abrão Batista.

²²⁸ Entre essas qualidades citadas, o pesquisador ressalta valores como o “aventureirismo”, “arrojo pessoal” e também a vida baseada no nomadismo, somando-se a isso, o fato de ser este um homem sem patrão numa sociedade organizada hierarquicamente através das relações entre o coronel e os demais sertanejos. MELLO, Frederico Pernambucano de, *op. cit.* pg. 87.

Foi uma forma de banditismo típica do sertão pastoril, estruturando-se em bandos de jagunços vestidos como vaqueiros, bem-armados, que percorreram as estradas do sertão em cavalgadas, como ondas de violência justiceira. Cada integrante do bando tinha sua própria justificativa moral para aliciar-se no cangaço. Um, para vingar uma ofensa à sua honra pessoal ou familiar; outro, para fazer justiça com as próprias mãos, em razão de agravos sofridos de um potentado local; todos fazendo do banditismo uma expressão de revolta sertaneja contra as injustiças do mundo. Resultaram, por vezes, na eclosão de um tipo particular de heroísmo selvagem que conduziu a extremos de ferocidade. Tais foram os cangaceiros célebres que, se por um lado ressarciam aos pobres de sua pobreza com os bens que distribuíam depois de cada assalto, por outro, matavam, estropiavam, violentavam, em puras exibições de fúria²²⁹.

Esse trecho de *O povo brasileiro* apresenta elementos importantes para a compreensão do cangaço enquanto movimento surgido no espaço denominado pelo antropólogo como “enquadramento social do sertão”, com uma sociedade dominada pelo latifúndio pastoril, onde se torna prática comum o aliciamento de jagunços tanto para a defesa da propriedade latifundiária, como para a manutenção das relações sociais.

O primeiro elemento que merece destaque é a caracterização do banditismo enquanto produto de uma determinada estrutura agrária na qual a violência se apresenta como expressão imanente desse rígido enquadramento social. A *onda de violência justiceira* qualifica os grupos de cangaceiros como elementos transgressores da ordem social no sertão nordestino. Porém, no momento em que o cangaceiro se aliava a determinado coronel buscando resguardar-se e protegendo, assim, seus próprios interesses, as estruturas hierárquicas eram mantidas e o coronel teria, agora, um forte aliado para defender seus interesses privados. Nesta última perspectiva, o banditismo dos grupos de cangaceiros não constitui um produto transgressor das estruturas agrárias, mas uma expressão dessas relações hierárquicas.

No rastro das formas sociais que explodem na formação de grupos armados no espaço de extrema desigualdade no campo, surge a teoria do banditismo social. Eric Hobsbawm é considerado um dos principais expoentes dessa teoria, que procura explicar a formação de “bandidos” enquanto agentes sociais que se configuram enquanto forma de resistência às desigualdades extremas de suas condições sociais. Luiz Bernardo Pericás, em seu ensaio de interpretação histórica, aborda os pontos questionáveis dessa teoria:

A partir de um modelo por demais “universalizante”, ele tentou encontrar traços comuns em determinados tipos de bandidos do meio rural e colocá-los dentro de um mesmo esquema teórico, usando pouca ou quase nenhuma base documental para

²²⁹ RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a evolução e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 1995: 353.

*comprovar suas asserções. Suas fontes são, em muitos casos, tiradas das lendas e do “folclore” popular, constituindo “imagens” idealizadas desses personagens, que não necessariamente refletiriam a realidade. As narrativas dos cordéis populares ou dos livros escritos por jornalistas ou militares que combateram os cangaceiros, mesmo sendo textos interessantes, seriam “interpretações” filtradas dos relatos reais ou imaginários, e reelaboradas a partir de desejos, preconceitos e formação dos seus diferentes autores.*²³⁰

Esse modelo “universalizante” parece problemático, pois deixa de lado as especificidades que constituem os diversos espaços sociais, servindo como moldura teórica capaz de ser aplicada a contextos diversos. É preciso levar em conta a rede complexa de fios históricos e sociais que plasmam o homem e seu meio social e cultural. No entanto, Pericás parece demonstrar uma excessiva confiança na pesquisa histórica fundada na interpretação de uma base documental pretensamente idônea, ou seja, que possa “refletir a realidade”. Essa base, no entanto, também é passível de ser questionada, pois também há o risco de idealizações, da constituição de “imagens”, induzindo o historiador a considerar o rastro enquanto fato. Os relatos orais, cordéis, lendas e fontes populares fornecem elementos valiosos para compreensão histórica, especialmente do cangaço e toda a memória coletiva que se erigiu sobre esse fenômeno.

Retornando ao trecho selecionado de *O povo brasileiro*, merece destaque um segundo elemento: a justificativa moral do cangaceiro. Nesse ponto, Frederico Pernambucano de Mello elaborou uma ideia original para entender a necessidade de o cangaceiro justificar-se diante de si e também socialmente, através de imperativos éticos que explicassem sua entrada no mundo árido de homens de chapéu de couro ornados com signos de Salomão, mosquetão (de preferência Mauser), bornais e alpercatas desgastadas que percorriam léguas sertão adentro: “Construído sob imperativo da consciência moral, o escudo ético destinava-se a preservar ambas as imagens, estabelecendo uma causalidade ética que, sendo embora simples produto de elaboração mental, lograva o efeito por assim dizer mágico de convencer a seu próprio construtor, aplacando-lhe os reproches da consciência, além de lhe fornecer excelente justificativa no plano social”²³¹.

O “escudo ético” tenta atribuir coerência e orientar as ações destes homens que, nesse justificar-se, acabam por (re)constituir-se enquanto sujeitos; dessa forma, o escudo ético pode ser compreendido como um mecanismo de reconstituição subjetiva. Se o sentido de suas ações é completamente orientado pela busca de vingança contra os agravos sofridos, como explicar sua permanência no cangaço após a realização dessa pretensa missão? Onde refugiar-

²³⁰ PERICÁS, Luiz Bernardo. *Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica*. São Paulo: Boitempo, 2010: 25.

²³¹ MELLO, Frederico Pernambucano de. *op. cit.* pg. 133

se após cometer crime em defesa da honra ou contra os grandes proprietários de terra? Numa sociedade que tem no pastoreio seu núcleo produtivo e no coronel seu núcleo político, como constituir-se enquanto sujeito sem terra nem patrão? Essas perguntas levam Pernambuco de Mello a entender a existência de formas de cangaços, sendo as principais:

CANGAÇO-MEIO DE VIDA – tipo de maior frequência e expressão como modalidade criminal dentro do quadro geral do cangaço nordestino. É o banditismo de profissão, que tem como principais representantes Lampião e Antônio Silvino.

CANGAÇO DE VINGANÇA – tipo de ocorrência relativamente menos frequente, embora as suas características de banditismo sertanejamente ético tenham emprestado à imagem genérica do cangaço grande destaque, especialmente literário. Seus principais representantes são Jesuíno Brilhante e Sinhô Pereira.

CANGAÇO-REFÚGIO – tipo de pequena expressão. Diferentemente dos tipos anteriores, este se caracteriza pela riqueza da estratégia defensiva. Como representante máximo, poderíamos apontar o cangaceiro Ângelo Roque, na fase inicial puramente defensiva em que manteve grupo próprio, e naquela imediatamente posterior à sua adesão ao grupo de Lampião²³².

Na literatura de cordel, a forma de cangaço ficcional por excelência é o cangaço de vingança e, aliada a esta, nasce a necessidade de correção de injustiças e desigualdades. Os versos a seguir, de Marcus Accioly, demonstram esse caráter profundamente justiceiro conferido ao homem do cangaço:

*O cangaceiro luta
Por questões de justiça:
Já que esta não existe
Onde existe a polícia.*

*Por isso ele escolheu
As trilhas do Sertão
Para fazer justiça
Com suas próprias mãos.²³³*

Ao refletir sobre a saga, no Brasil, Suzi Sperber encontra valiosas semelhanças entre as histórias versadas de cordelistas e cantadores sobre Lampião (que após a morte do pai é obrigado a errar pelos sertões, devido sua busca por vingança) e a história do Judeu Errante (também condenado a errar, mas nesse caso devido a não receber Cristo). Ainda sobre a impunidade, a autora acrescenta: “A impunidade, que em geral não é referida nas narrativas de cordel, as permeia. Por causa dela, o cangaceiro age, mata, punindo com suas mãos, já que o poder instituído pune os humildes, mas não os mais poderosos. Havendo matado, o cangaceiro passa a estar ‘fora da lei’; mas a sua finalidade é, nos seus limites, fazer cumprir a

²³² *Idem*, pg. 140.

²³³ Poema “O cangaceiro” do livro *Nordestinados*.

lei, que prevê punição para os criminosos. O cangaceiro é o fora da lei que curiosamente aplica a lei”²³⁴.

Movimento curioso o de estar “fora da lei” ao mesmo tempo em que procura cumpri-la. Mas a lei que o cangaceiro institui nos sertões é de outra ordem. Uma lei que não age enquanto expressão do poder dos coronéis da terra, que não procura defender a propriedade privada, apesar de manter as relações sociais existentes em uma sociedade acentuadamente hierárquica, colocando a honra pessoal como valor fundamental e orientando suas ações através de rígidos imperativos éticos.²³⁵

O aspecto “hercúleo” do cangaceiro não se manifesta somente na literatura de cordel nordestina, mas também no cinema e nas artes plásticas, onde diversas representações valorizam, com colorido e vivacidade, sobretudo, seu caráter “titânico”, alçando-o à condição de legítimo representante do povo sertanejo, justiceiro e “cavaleiro do sertão”.²³⁶

Nas artes plásticas destacamos a obra do pintor modernista Aldemir Martins, que, utilizando variadas técnicas (crayon sobre papel, nanquim sobre papel, litografia etc.) imprimiu imagens intensas e expressivas de cangaceiros, constantemente objetos de interesse do artista cearense. Destacamos a obra *O cangaceiro* de 1988 (página anterior) que nos mostra um caráter “titânico” do cangaceiro. A ostentação das cores parece refletir a ostentação do próprio cangaceiro, manifestada em suas vestimentas, ornamentos e utensílios, bem como no seu brio, tenacidade, coragem e orgulho, que desvelam uma *hybris* arrebatadora.

²³⁴ SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009: 489.

²³⁵ O autor deste ensaio ainda lembra um episódio narrado muitas vezes por narradores diversos e que constitui passagem de um antigo cordel de Expedito Sebastião da Silva intitulado “Trechos da vida completa de Lampião”. Neste episódio, que se desenrola na casa de uma senhora sertaneja muito amedrontada, Lampião e seu grupo são recebidos humildemente pela senhora, o cangaceiro lhe pede, calmamente, que cozinhe algo para seus homens, pois não comiam desde o dia anterior. Um dos cangaceiros porém, ao comer o prato preparado pela senhora, reclama que a comida estava insossa. Lampião pede que a senhora traga o sal e entrega ao cangaceiro mal agradecido, que morre após ser obrigado a comer todo o sal que havia na casa da pobre senhora.

²³⁶ No cinema brasileiro destacamos os filmes: “O cangaceiro” de 1953, dirigido por Lima Barreto; “Deus e o Diabo na Terra do Sol” de 1964, dirigido por Glauber Rocha; “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” de 1969, também dirigido por Glauber Rocha; “Os três cangaceiros” de 1961, dirigido por Victor Lima; “Baile perfumado” de 1996, dirigido por Lírio Ferreira e Paulo Caldas; “Corisco & Dadá” de 1996, dirigido por Rosemberg Cariry; “O cangaceiro trapalhão” de 1983, dirigido por Daniel Filho; citamos por último, o filme “Revoada” de 2008, dirigido por José Umberto Dias.



FIGURA 8: *O cangaceiro* (1988) de Aldemir Martins. Acrílica sobre tela, 55 x 46 cm. Coleção particular.

Os primeiros cordéis com temática centrada no cangaço surgiram ainda no século XIX. No entanto, o primeiro cangaceiro célebre não surge na literatura de cordel, mas no romance de Franklin Távora, *O Cabeleira*²³⁷, de 1876. Manuel Diégues Júnior especula que o texto popular mais antigo poder ser um folheto de Pereira da Costa sobre Jesuíno Brillhante²³⁸. Porém, é a partir de Leandro Gomes de Barros que se inicia um profícuo ciclo temático que torna o cangaceiro um dos principais personagens ficcionais de nossa história. No folheto

²³⁷ Em *Heróis e Bandidos*, Gustavo Barroso lembra uma canção de ninar que deve ter provocado muitos pesadelos nas pobres crianças:

*Fecha a porta, gente!
Cabeleira ai vem,
Matando mulheres,
Meninos também.*

²³⁸ "Ciclos temáticos na literatura de cordel: tentativa de classificação e de interpretação dos temas usados pelos poetas populares". Em: *Literatura Popular em Verso*. Ministério da Educação e Cultura, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973: 126.

intitulado “Como Antônio Silvino fez o diabo chocar”, temos a gênese dos folhetos posteriores que apresentam encontros e situações imaginárias entre Lampião e outros personagens já citados. O cangaceiro, após livrar-se de diversas situações de perigo e enfrentar diversos oponentes, demonstra força e coragem sobre-humana ao encontrar-se com o diabo no inferno. Este último estremece ao reconhecer o cangaceiro, caindo-lhe aos pés, ajoelhado implora perdão por ter agido mal antes de saber a identidade do visitante.

Um traço que gostaríamos de ressaltar nesses cordéis, com esses encontros e situações fantásticas, é o elemento “criatural” de seu realismo. No capítulo de *Mimesis*, de Erich Auerbach, dedicado a *Gargântua e Pantagruel*, o crítico afirma o sentido que adquire o realismo criatural com a obra de Rabelais:

O realismo criatural adquiriu com Rabelais um sentido totalmente novo, violentamente oposto ao sentido medieval, o do triunfo vitalista-dinâmico da corporalidade e das suas funções. Com Rabelais não há mais pecado original nem Juízo Final e, portanto, não há nenhum medo metafísico da morte. Como parte da natureza, o homem se alegra da sua vida palpitante, das funções do seu corpo e das forças do seu espírito, e como as outras criações da natureza, é vítima da dissolução natural²³⁹.

Essa *vida palpitante*, essas *funções do corpo* e essa dimensão profunda da existência concreta das experiências humanas parecem presentes, também, na literatura de cordel. Lampião, assim como Antônio Silvino nos folhetos de Leandro Gomes de Barros, agora não trava mais batalhas contra as volantes de soldados, mas contra exércitos de santos e demônios; não demonstra nenhum medo metafísico da morte, e triunfa contra estes, reduzindo-os a uma dimensão corpórea. Em um folheto de José Costa Leite, Lampião obriga o diabo a chocar um ovo; em outro folheto de José Pacheco, discute com São Pedro após este não permitir sua entrada no céu; em “A chegada de Lampião no inferno”, também de Pacheco, temos a seguinte estrofe que ilustra o medo do diabo ao saber que Lampião pretende entrar no inferno:

*Lampião é um bandido
Ladrão da honestidade
Só vem desmoralizar
A minha propriedade
E eu não vou procurar
Sarna para me cossar
Sem haver necessidade.*

²³⁹ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. - São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.: 241.

Há, aqui, dois aspectos importantes. O primeiro é Lampião como a consumação de valores importantes como honestidade, bravura e coragem. O cangaceiro, mesmo no além, é um “fora da lei” e, assim como na “terra”, procura instaurar outros valores, subvertendo a ordem dominante. Há uma idealização dessa imagem do cangaceiro que não teme a morte, nem mesmo o diabo. O outro aspecto diz respeito à representação do diabo nesse trecho, que se assemelha a imagem de um coronel amedrontado com a invasão de sua propriedade e que procura fugir do enfrentamento, demonstrando o medo de uma possível desmoralização. Parece haver uma espécie de espelhamento na relação entre o inferno e as relações sociais no campo, da mesma forma entre o proprietário de terras e o diabo: assim como em uma fazenda o coronel envia seus capangas para resolver seus problemas com um grupo de cangaceiros, no inferno o diabo também alicia um exército para proteger-se de Lampião. Outras duas estrofes demonstram esse mesmo efeito de espelhamento:

*Houve grande prejuízo
No inferno nesse dia
Queimou-se todo dinheiro
Que Satanás possuía
Queimou-se o livro de pontos
Perdeu-se vinte mil contos
Somente em mercadoria.*

*Reclamava Lúcifer:
Horror maior não precisa
Os anos ruins de safra
Agora mais esta pisa
Se não houver bom inverno
Tão cedo aqui no inferno
Ninguém compra uma camisa.²⁴⁰*

Não é somente o inferno que se parece com este mundo. Há outro efeito de espelhamento no qual esse mundo também se assemelharia a um inferno dominado pelos interesses diabólicos dos poderosos. As ações do cangaceiro não somente desmoralizam, mas causam prejuízo ao diabo-coronel. Mesmo estremeamento provoca Lampião em São Pedro, no folheto “A chegada de Lampião no céu” de Rodolfo Coelho Cavalcanti. Chegando ao paraíso, o cangaceiro é interpelado pelo santo que, conhecendo sua fama, responde:

*São Pedro se estremeceu
Quase que perdeu o tino
Sabendo que Lampião*

²⁴⁰ “A chegada de Lampião no inferno” de José Pacheco.

*Era um terrível assassino
Respondeu balbuciando
O senhor... está... falando...
Com... São Pedro... Virgulino!*

Lampião não está na “lista da salvação” e por esse motivo anseia falar com a Santa Mãe das Dores, Jesus ou Padre Cícero para que intercedam em seu nome. Ao conseguir uma entrevista com Jesus, relata o motivo que o teria levado ao cangaço:

*Disse o bravo Virgulino
Senhor não fui culpado
Me tornei um cangaceiro
Porque me vi obrigado
Assassinaram meu pai
Minha mãe quase que vai
Inclusive eu coitado.*

Mesmo sabendo de seu histórico de crimes, o cangaceiro acredita ser possível sua entrada no céu. Sua *hýbris* vai cedendo lugar a um humilde reconhecimento diante da Virgem Maria, que advoga em sua causa num julgamento formado para decidir seu destino. No final, Jesus (que fazia o papel de jurado) decide enviar a alma do cangaceiro para o purgatório onde um novo julgamento será realizado.

“Famigerado? Bem. É: ‘importante’, que merece louvor, respeito...”. A essa resposta, Damázio, o famigerado, apagou sua inquietação e desconfiança sobre os sentidos da tal palavra desconhecida, para a “paz das mães” e do narrador do conto “Famigerado” de *Primeiras estórias* de Guimarães Rosa. Assim como o narrador, nos encontramos na difícil situação de responder a pergunta desconcertante sobre os sentidos da palavra; sobre o “famigerado” Lampião.

Em meados dos anos 30, circulavam cartazes oferecendo uma recompensa de 50 contos de réis para quem capturasse Lampião, vivo ou morto. Não somente o Governo da Bahia, mas todos os Estados do Nordeste já apertavam o cerco contra Lampião, que em 28 de julho de 1938 seria surpreendido e morto com um pequeno grupo na gruta do Angico pela volante de João Bezerra.



FIGURA 9: Cartaz oferecendo recompensa pela captura de Lampião

Lampião: “célebre”, “notório”, “notável”²⁴¹. Outros cartazes exploravam sua imagem para tirar algum proveito comercial. Era o caso das Pílulas de Vida do Dr. Ross, que comparava o cangaceiro à prisão de ventre. Dessa forma, sua imagem notabilizou-se e, através da literatura de cordel, permaneceu repleta de vivacidade.

Contudo, essas imagens não são homogêneas. Ao epíteto “Rei do cangaço” somam-se outros: “terror do sertão”, “justiceiro”, “vingador”, “flagelo do sertão. Todas essas imagens compõem um turbilhão que suspende o juízo crítico, deixando os interlocutores sempre num rastro incerto. Essa nos parece a própria condição da *mimesis*, enquanto operação que mergulhou no turbilhão de elaborações teóricas que, ora ressaltaram seu papel enquanto atividade criadora, ora foi considerada simplesmente um decalque, uma imitação da realidade²⁴². Esta última perspectiva foi fortalecida pela tradução latina de *mimesis* enquanto *imitatio*, o que representa um deslizamento semântico, orientando leituras posteriores e formando assim uma tradição fortemente alicerçada na *ut pictura poesis horaciana*²⁴³.

²⁴¹ ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008: 17.

²⁴² Antoine Compagnon, ao refletir sobre o papel da *mimesis*, nos mostra as diferentes leituras que, ora renegavam o papel da *mimesis*, ora a reabilitavam: “Os partidários da *mimesis*, apoiando-se tradicionalmente na poética de Aristóteles, diziam que a literatura imitava o mundo; os adversários da *mimesis* (em geral os teóricos modernos da poesia), vendo, sobretudo na *Poética* uma técnica de representação, retrucavam que ela não possuía uma exterioridade e apenas fazia pastiche da literatura. Renegando ambas, a reabilitação da *mimesis*, empreendida nas duas últimas décadas, passa por uma terceira leitura da *Poética*”. COMPAGNON, Antoine. *O demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010: 124.

²⁴³ No Brasil, Luiz da Costa Lima tornou-se o crítico responsável pela reabilitação da *mimesis*, pensando o legado da *Poética* aristotélica e o rebaixamento que os modernos operaram a partir de uma tradição que remonta a Horácio: “(...) pelo menos desde Horácio (65 a.C – 8 d.C), a *mimesis* veio a ser entendida como correspondente em latim à *imitatio*. Em sua *Ars poética*, quando Horácio declara que *Ficta voluptatis causa sint proxima ueris* (as coisas [ou fabulosas] estão mais próximas da verdade), transmuta a probabilidade da *mimesis* aristotélica em *proxima ueris*, facilitando os equívocos que desde então a acompanharão (...)”. LIMA, Luiz Costa. *Frestas: a teorização de um país periférico*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC – Rio, 2013: 105.

O turbilhão mimético revela que Lampião, na verdade, “são muitos”. Suas representações possuem certa autonomia e, muitas vezes, observamos Lampiões radicalmente diferentes. Nesse sentido, podemos observar um Lampião-vingador que procura realizar a justiça contra a impunidade diante do assassinato de seus pais:

*Senti que estava enganado...
Não tive mais esperança...
E um ímpeto forte terrível,
No meu espírito avança:
- Ante a falta de Justiça,
Exercer minha vingança²⁴⁴.*

O Lampião-Carlos Magno representa um ideal cavaleiresco, repleto de nobreza, persegue sempre a ideia de justiça para os mais desprovidos. Esse tipo não realiza a consumação entre a ética missionária cristã de conversão do gentil e a imagem soberana e nobre de um cavaleiro; contudo, observamos um cangaceiro que valoriza o elemento sagrado e se comporta de forma nobre. Nos versos seguintes temos o encontro entre Lampião e um grupo de romeiros:

*Lampião se aproximou
Dos romeiros com seu bando
Então o chefe que ia
Os romeiros comandando
Deu-lhe a mão e perguntou:
Com quem eu estou falando?*

*Disse ele: você fala
Aqui é com Lampião
Que a fama se estende
Por todo este sertão
Não tirano como contam
Ainda tenho um coração.*

*Ai os dois se abraçaram
Depois o chefe romeiro
Lhe disse: estás convidado
Por mim como um bom guerreiro
Pra ires com teus rapazes
Conosco pro Juazeiro..²⁴⁵*

²⁴⁴ “ABC de Lampião escrito pelo seu próprio punho”. A autoria deste folheto é desconhecida, apesar de atribuído a Lampião, o folheto pode ter sido escrito tendo em vista a fama do cangaceiro e a possibilidade de lucrar com um possível cordel autobiográfico de Lampião.

²⁴⁵ “Trechos da vida completa de Lampião” de Expedito Sebastião da Silva.

É conhecida a história da admiração de Lampião pelo padre Cícero, chegando o cangaceiro a perdoar aquele que ao implorar pela própria vida, rogasse pelo nome do padre. A convite do romeiro, no folheto acima, Lampião responde afirmando-se indigno de pisar em Juazeiro, terra do padre Cícero e considerada pelo cangaceiro um solo sagrado. Curioso seria notar, ainda, como o romeiro interpela Lampião e o convida para ir a Juazeiro: como um bom guerreiro.

Outro tipo de lampião seria o Lampião-Santo às avessas. Tal tipo foi analisado por Suzi Sperber em *Ficção e Razão*, sendo o cangaceiro aquele que procura aplicar a lei, mesmo estando em condição de “fora da lei”: “Por isso, o cangaceiro se apresenta como o avesso do santo e a narrativa de cordel como o contrário da história de vida de santo, com características que lhe são, contudo, ao mesmo tempo opostas e paralelas: é o antilegendário, ou o Anticristo, capaz de redimir”.²⁴⁶

Ao refletir sobre a saga no Brasil, a autora encontra, nesta, elementos permeados de características hagiográficas. Assim, o cangaceiro possui não somente qualidades negativas, mas também pode ser virtuoso: “seus feitos são extraordinários e até certo ponto milagrosos, tanto assim que recebem o aval do padre Cícero”²⁴⁷. Além disso, podemos explicar a ocorrência do Lampião- Carlos Magno e o Lampião- Santo às avessas, pela perspectiva da saga, que transforma acontecimentos históricos em elementos ficcionais através da centralidade do papel do herói:

*O acontecimento histórico de Lampião e dos cangaceiros transforma-se em saga uma vez que a luta do grupo é cristalizada em torno de um herói com altas virtudes, batalhando em nome de elementos que bem representam os interesses de uma família, característica da saga: propriedade, luta tribal, vingança do sangue derramado no sangue de um familiar do criminoso (ou culpado), fidelidade fraternal, ciúme, rixas entre mulheres, concubinato são temas de interesse da saga.*²⁴⁸

Dessas características acima mencionadas pela autora, encontramos muitas delas nas narrativas de cordel. À luta tribal parece substituir-se a luta entre grupos instituídos “dentro” e “fora” da lei. Porém, essas lutas parecem sempre iniciadas por desavenças entre grupos familiares. A luta não acaba após a realização da vingança contra todos os membros do grupo familiar adversário. Ela se prolonga contra as forças policiais e contra as forças políticas e econômicas instituídas. O coronel representa e centraliza o poder econômico, político e social; contra ele, os grupos de cangaceiros podem lutar, associando-se a um outro coronel ou aliar-

²⁴⁶ SPERBER, Suzi, *op. cit.* pgs. 89-90.

²⁴⁷ *Idem, ibidem.*

²⁴⁸ *Idem, pg. 493*

se a ele tornando-o um coiteiro. A luta em defesa dos interesses do grupo estará sempre em primeiro plano, pois entre as qualidades ressaltadas logo acima, a fidelidade fraternal e a defesa da honra se constituem como elementos não passíveis de negociação e responsáveis pela coesão entre os membros do grupo.



FIGURA 10: “A chegada de Lampião no Inferno” de José Pacheco

Quasimodo ou: a *interdição literária dos pobres*

Enquanto sobre a terra houver ignorância e miséria, livros como este não serão inúteis.

Victor Hugo, prefácio de 1862 para *Os Miseráveis*.

Breve, emblemático e lírico. São adjetivações que poderiam qualificar o prefácio de Victor Hugo para seu *Les misérables*. No entanto, qualquer forma de adjetivação parece capaz de esconder os pontos nevrálgicos, as veredas da argumentação, os fios de Ariadne que o pensamento reflexivo procura estabelecer, perseguindo sempre o ideal de compreensão, a superação das fronteiras da percepção e, por fim, o estabelecimento da moldura teórica, o quadro perfeito onde o objeto é incapaz de escapar da prisão que representa toda tentativa de teorização. Otto Maria Carpeaux, em sua *História da Literatura Ocidental*, afirma que Hugo é

sempre lírico “em todos os gêneros, até nos discursos políticos”²⁴⁹; ao ler o prefácio de Victor Hugo, parece que esquecemos tal qualidade do romancista e poeta francês, e lançamos o olhar diretamente à condição do proletário, da prostituta e da criança. O primeiro representa a degradação do homem pelo trabalho na fábrica; a segunda, a condição da mulher numa sociedade moralista e sem concessão de direitos; por último, a criança reduzida a total ignorância, que mostra a ignorância maior que representa a asfixia humana pela pobreza e a desigualdade social.

Em *Les misérables*, “por mais estilizada e romântica que a vida do povo seja vista e figurada nessa obra, ela fornece uma imagem do povo em um sentido muito diferente daquele dado por qualquer outra obra de autor romântico (inclusive do jovem Hugo)”.²⁵⁰ As palavras de György Lukács nos mostram que as tendências progressistas de Victor Hugo se distanciavam das tendências gerais que procuravam depreciar não somente a Revolução Francesa, mas rebaixar a experiência do povo; essa depreciação poderia ocorrer tanto cientificamente com Hippolyte Taine, quanto literariamente com os irmãos Edmond e Jules de Goncourt. No entanto, no prefácio dos irmãos Goucourt para o romance *Germinie Lacerteux*, temos uma crítica da *interdição literária* e do desprezo literário pelas camadas mais baixas da população:

*Como vivemos no século XIX, num tempo de sufrágio universal, de democracia, de liberalismo, perguntamo-nos se o que é chamado de “as classes baixas” não teria direito ao Romance; se este mundo sob um mundo, o povo, devia ficar submisso à interdição literária e ao desprezo dos autores, que guardaram silêncio até aqui acerca da alma e do corpo que possa ter. Perguntamo-nos se havia, ainda, para o escritor e para o leitor, nestes anos de igualdade em que estamos, classes indignas, desgraças baixas demais, dramas demasiado desbocados, catástrofes de um horror demasiado pouco nobre. Veio-nos a curiosidade de saber se esta forma convencional de uma literatura esquecida e de uma sociedade desaparecida, a Tragédia, estava definitivamente morta; se num país sem casta e sem aristocracia legal, as misérias dos pequenos e dos pobres falaria ao interesse, à emoção, à piedade, tão alto quanto às misérias dos grandes e dos ricos; se, em suma, as lágrimas choradas lá embaixo poderiam fazer chorar como as que choram lá em cima.*²⁵¹

Para os irmãos Goncourt, o que poderia significar “ter direito ao Romance?”. Erich Auerbach debruçou-se sobre este prefácio, perguntando-se, entre outras coisas, o que unia homens tão afastados do povo quanto os Goncourt, com seus modos de vida e atitudes

²⁴⁹ CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. São Paulo: Leya, 2011: 1619.

²⁵⁰ LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle; apresentação Arlenice Almeida da Silva. - São Paulo: Boitempo, 2011:314.

²⁵¹ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. - São Paulo: Editora Perspectiva, 1971: 445.

aristocráticas, dos problemas vividos pelas classes baixas? Essa experiência foi levada a cabo somente por um sentimento de justiça social e estética?²⁵²

Sobre a primeira pergunta que fazemos acima, o próprio Auerbach nos lança uma luz ao afirmar a posição dos escritores em relação ao povo. Mesmo os grandes realistas do século XIX, como Stendhal, Balzac e Flaubert, deixariam o povo em silêncio, afirmando não somente a sua *interdição literária*, mas o desprezo apontado pelos Goncourt. Mesmo quando as questões populares aparecem, elas não são vistas “a partir dos seus próprios pressupostos, na sua própria vida, mas de cima”²⁵³. Ver “de cima” não significa somente respeitar a velha separação dos estilos elevado (representado pelo gênero trágico que se ocupa das ações de homens “ilustres”) e baixo (que na comédia encontraria uma forma literária de representação das camadas baixas da população), tal como proposto por Aristóteles e que, durante séculos foi tomado como princípio mimético de ordenação. Viver numa era democrática, cheia de liberalismo, parece significar para os irmãos Goncourt que nenhum objeto, ou ação, pode ser excluído de um processo de representação literária séria e, portanto, “é injusto excluir o povo, do tratamento literário sério, tal como ainda acontece, assim como é injusto conservar na literatura uma aristocratização dos objetos, que não mais corresponde ao nosso quadro social; deve-se admitir que não há nenhuma forma de desgraça que seja demasiado baixa para ser representada literariamente”.²⁵⁴

Os irmãos Goncourt não estavam ligados ao povo por um interesse de ordem política e social, nem por princípios socialistas de igualdade de direitos; não somente o povo constituía motivo de interesse, mas também experiências e sensações que poderiam brotar de outras camadas sociais, contanto que aguçassem os sentidos desses autores que escreveram “toda uma série de romances que se fundamentavam, quase todos, na sua experiência e observação pessoais; neles, ao lado do povão, aparecem ainda outros meios, a grande burguesia, o submundo da metrópole, diversos tipos de círculos artísticos; trata-se sempre de temas singulares, extraordinários, frequentemente de temas patológicos”.²⁵⁵

É dessa forma, que Auerbach nos ajuda a entender o interesse dos irmãos Goncourt que, pela bibliografia e escolha dos temas, seriam “coleccionadores e apresentadores de impressões sensoriais, a saber, daquelas que tivessem valor de raridade ou de novidade; eram,

²⁵² *Idem*, pg. 447.

²⁵³ *Idem*, pg. 446.

²⁵⁴ *Idem*, pg. 445.

²⁵⁵ *Idem*, pg. 447.

por ofício, descobridores ou redescobridores de experiências estéticas, especialmente de experiências mórbido-estéticas que pudessem satisfazer um gosto exigente, farto das coisas habituais”.²⁵⁶ A aproximação dos Goncourt com o povo, esconderia, na verdade, um fascínio estético pelo mórbido, pelo “anormal”, ou seja, aquilo que está completamente fora das convenções sociais e das normas de controle. O que *Germinie Lacerteux* parece revelar é o gosto estético pelo *quasimódico*, ou, nas palavras de Auerbach, um *fascínio sensorial pelo feio, repulsivo e doentio*.

O fascínio estético pelo feio chegou a deformar muitas representações literárias dos pobres, que, do silêncio imposto, passariam a ser representados pelo grito alarmante da denúncia ou pela representação mórbida e lúgubre de ambientes em decomposição física e moral. Nesse caso, a pobreza não somente representaria a redução social do homem a uma condição de vida inferior, mas uma redução do espaço da experiência humana, onde o rebaixamento moral delimitaria os campos da existência ficcional.

Submetidos a uma ordem social e ficcional, os pobres encontrariam frestas em alguns autores que, fascinados ou indignados com suas condições, escreveriam textos acentuadamente panfletários, que muitas vezes escondiam um tom paternalista de crítica moral. A defesa do povo se revestia, em alguns autores, das mais duras críticas à burguesia e sua sede por dinheiro. É o caso da denúncia presente em *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra* (1845) de Friedrich Engels, onde o filósofo aponta o aspecto imoral da burguesia, seu egoísmo e sua avidez sempre crescente por dinheiro que “impede a existência de quaisquer manifestações do espírito humano que não estejam maculadas por ela”.²⁵⁷

No Brasil, uma defesa semelhante no sentimento de indignação, e diversa na exposição e entendimento dos problemas, foi empreendida por Joaquim Nabuco em seu manifesto abolicionista. Estamos diante de outro quadro de formação histórica e social da desigualdade. No caso da Inglaterra, temos uma pobreza extrema das condições de vida do proletariado urbano e no Brasil a pobreza de condições em que vivem escravos e demais cidadãos (não raro, essas duas situações eram comparadas para demonstrar que a libertação dos escravos não significaria a melhoria de suas condições sociais²⁵⁸):

²⁵⁶ *Idem, Ibidem.*

²⁵⁷ ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Tradução de B. A. Schumann; supervisão, apresentação e notas de José Paulo Netto. - São Paulo: Boitempo, 2010: 307.

²⁵⁸ José de Alencar, entre 1867 e 1868, dirigiu ao imperador D. Pedro II, com o pseudônimo de Erasmo, sete cartas que avaliam a política do imperador em relação à guerra do Paraguai, mas, principalmente, dissertam sobre a escravidão, seu desenvolvimento, decadência e importância para o processo de modernização das

É um triste espetáculo essa luta do homem com o território por meio do trabalho escravo. Em parte alguma o solo adquire vida; os edifícios que nele se levantam são uma forma de luxo passageiro e extravagante, destinada a pronta decadência e abandono. A população vive em choças onde o vento e a chuva penetram, sem soalho nem vidraças, sem móveis nem conforto algum, com a rede do índio ou o estrado do negro por leito, a vasilha de água e a panela por utensílios, e a viola suspensa ao lado da imagem. Isso é no campo; nas pequenas cidades e vilas do interior, as habitações dos pobres, dos que não tem emprego nem negócio, são pouco mais que essas miseráveis palhoças do agregado ou do morador. Nas capitais de ruas elegantes e subúrbios aristocráticos, estende-se, como nos Afogados de Recife, às portas da cidade, o bairro da pobreza com a sua linha de cabanas que parecem, no século XIX, residências de animais, como nas calçadas mais frequentadas da Bahia, e nas praças do Rio, ao lado da velha casa nobre, que fora de algum antigo morgado ou de algum traficante enobrecido, vê-se o miserável e esqualido antro do africano, como a sombra grotesca dessa riqueza efêmera e do abismo que a atrai.²⁵⁹

Joaquim Nabuco descreve, de forma sensível, a vulnerabilidade das condições de vida não somente dos escravos, mas de todas as populações que, sendo no campo ou na cidade, sofrem o *triste espetáculo* da pobreza, onde resta somente a viola como elemento ainda capaz de conferir alguma alegria à vida destas pessoas; repousa ao lado da viola uma imagem, representando talvez a esperança e a fé latente na possibilidade de transformação. Tais imagens de pobreza aparecem de forma distinta, quando articuladas por Gilberto Freyre em *Casa grande e Senzala*: “‘São milhões’, escrevia Nabuco em 1883, ‘que se acham nessa condição intermédia, que não é o escravo, mas também não é o cidadão [...] Párias inúteis vivendo em choças de palha, dormindo em rede ou estrado, a vasilha de água e a panela seus únicos utensílios, sua alimentação a farinha com bacalhau ou charque; e ‘a viola suspensa ao lado da imagem’.²⁶⁰

civilizações. Ao falar sobre a abolição da escravidão e os processos sociais na França e Inglaterra o autor acrescenta: “Se estas duas nações não podem lançar-nos a pedra, menos qualquer outra da Europa. O velho mundo tem em seu próprio seio um cancro hediondo que lhe rói as entranhas: é o pauperismo. O aspecto repugnante desta miséria em que jaz a última classe da sociedade, a degradação dessas mandas brutas, apinhadas em esterquilínios, rebaixa e avilta a humanidade mais do que a antiga escravidão” (ALENCAR, 2008: 109). Para o autor, a condição do proletário supera em aviltação a condição do escravo. A este último ainda seria permitido sonhar, enquanto ao proletário não resta nem a possibilidade de um dia ter seu *quinhão*: “A liberdade é o meio, um direito; o fim é a felicidade, e desta o escravo brasileiro tem um quinhão, que não é dado sonhar ao proletário europeu. De que serve ao pária da civilização a liberdade que a lei consagra por escárnio, quando a sociedade a anula fatalmente por sua organização criando a opressão da miséria?” (*Idem*, p. 110). Alencar contrapõe a escravidão no Brasil e o pauperismo europeu em detrimento da miséria do proletariado e vê de forma ilusória toda a tentativa gradual de substituição da força escrava por livre, mas confia excessivamente na boa índole da sociedade: “A única transição possível entre a escravidão e a liberdade é aquela que se opera nos costumes e na índole da sociedade. Esta produz efeitos salutares: adoça o cativo; vai lentamente transformando-o em mera servidão, até que chega a uma espécie de orfandade. O domínio do senhor se reduz então a uma tutela benéfica”. *Idem*, pg. 113.

²⁵⁹ NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Publifolha, 2000: 112.

²⁶⁰ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 1. Edição Madri; Barcelona; La habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2002: 61.

O trecho de *O abolicionismo*, citado por Gilberto Freyre, faz referência às condições de vida de milhões de pessoas; Nabuco fala especialmente das habitações e alimentação de um contingente que não é formado nem por escravos, muito menos por cidadãos. Nabuco começa o trecho criticando a admiração de algumas pessoas diante da atitude de um sertanejo, a quem lhe foi proposto dinheiro por um determinado serviço que havia sido prontamente recusado: “Mais de uma vez, tenho ouvido referir que se oferecera dinheiro a um dos nossos sertanejos por um serviço leve e que esse recusara prestá-lo. Isso não me admira. Não se lhe oferecia um salário certo. Se lhe propusessem um meio de vida permanente, que melhorasse a sua condição, ele teria provavelmente aceito a oferta.”²⁶¹ Para Nabuco, a recusa do sertanejo diante da oferta de um “bico” mostra os terríveis efeitos da escravidão, pois sem mercado de trabalho e ocupações fixas, “o trabalhador livre não tinha lugar na sociedade, sendo um nômade, um mendigo, e por isso em parte nenhuma achava ocupação fixa”.²⁶² A oferta de trabalho temporário, que se reveste de altruísmo, revela o julgamento negativo diante da recusa e, ao mesmo tempo, esconde uma mentalidade hipócrita que personifica os problemas sociais e devolve ao indivíduo a reponsabilidade por suas próprias vicissitudes. Assim, o sertanejo que almeja um trabalho fixo é considerado orgulhoso e altivo, tornando-se culpado por sua miséria; atitude que ainda hoje persiste ao considerar determinados indivíduos e grupos sociais como preguiçosos, orgulhosos, pouco afeitos ao trabalho: a crítica das contradições das estruturas econômicas e sociais é substituída pela crítica moral, sempre superficial e repleta de preconceitos, pois não vai além da superfície das relações sociais.

Em seguida, Nabuco indaga-se sobre as condições de vida dessas pessoas: “E como vivem, como se nutrem, esses milhões de homens, porque **são milhões que se acham nessa condição intermédia, que não é o escravo, mas também não é o cidadão**; cujo único contingente para o sustento da comunhão, que aliás nenhuma proteção lhes garante, foi sempre o do sangue”. A passagem que grifamos foi citada por Gilberto Freyre quando escreveu sobre a insuficiência das condições alimentícias das populações mais pobres. Para o sociólogo, Nabuco repete as palavras de Louis Couty, em *L’esclavage au Brésil* de 1881, quando este afirma a inexistência do “povo” no Brasil: “La situation fonctionnelle de cette population peut se résumer d’un mot: le Brésil n’a pas de peuple”.²⁶³ Para o sociólogo brasileiro, a afirmação de Nabuco sobre a constituição de uma *condição intermédia* retoma

²⁶¹ NABUCO, Joaquim. *op. cit.* pg. 115.

²⁶² *Idem*, pg. 115.

²⁶³ FREYRE, Gilberto. *op. cit.* pg. 61.

não somente o pensamento de Couty, mas, levando em consideração a nota referente ao trecho, o pensamento de Herbert S. Smith que “fala-nos também dessa classe intermédia de párias inúteis que encontrou em suas viagens pelo interior do Brasil nos fins do século XIX”²⁶⁴. Para Gilberto Freyre, Couty atribui à mestiçagem toda a miséria das condições de vida observadas nas viagens pelo interior brasileiro; porém, o sociólogo critica o olhar míope de Couty que, se viajasse em seu próprio país, “pelo velho sul escravocrata e pelas montanhas de Kentucky e das Carolinas, haveria de encontrar o mesmo detrito humano. Porém gente branca: os *poor White*”.²⁶⁵

No entanto, Joaquim Nabuco ao se referir à *condição intermédia*, não parece aludir à inexistência de um “povo”, mas refere-se a um tipo de condição intermediária que representa a situação social do sertanejo pobre, vivendo em condições precárias e sem definições específicas no plano social, pois vive à margem de uma sociedade formada por escravos e cidadãos. Nabuco muito menos se refere a esses milhões de pessoas como *párias inúteis* ou *detrito humano*, mesmo que essa visão seja predominante sobre os grupos sociais excluídos de todo o processo de produção da época. Ao iniciar o capítulo XIV que aborda a influência da escravidão sobre o território e a população que vive no interior, Nabuco reafirma o impacto social devastador da escravidão através da análise do trecho de uma representação da Assembleia Provincial do Rio de Janeiro dirigida à Assembleia Geral, onde se lê o quadro desolador das condições de vida no interior da província:

*É desolador o quadro que se oferece às visitas do viajante que percorre o interior da província, e mais precária é sua posição nos municípios de serra abaixo, onde a fertilidade primitiva do solo já se esgotou e a incúria deixou que os férteis vales se transformassem em lagoas profundas que intoxicam todos aqueles que delas se avizinham. Os infelizes habitantes do campo, sem direção, sem apoio, sem exemplos, não fazem parte da comunhão social, não consomem, não produzem. Apenas tiram da terra alimentação incompleta quando não encontram a caça e a pesca das coutadas e viveiros dos grandes proprietários. Desta arte são considerados uma verdadeira praga, e convém não esquecer que mais grave se tornará a situação quando a esses milhões de párias se adicionam os núcleos das grandes fazendas.*²⁶⁶

Para Nabuco, o cenário desolador apresentado acima constitui obra da escravidão, em síntese é a luta do homem com o território que se dá através do trabalho escravo. A classe intermediária é formada por estes *infelizes habitantes do campo* que não fazem parte da *comunhão social*. Essa população vive nos interstícios sociais orbitando os espaços de

²⁶⁴ *Idem*, pg. 102.

²⁶⁵ *Idem*, *Ibidem*.

²⁶⁶ NABUCO, Joaquim. *op. cit.* pg. 105.

produção. Como vivem à margem de todo o processo de produção de riquezas, poderíamos utilizar a expressão que se tornou notória em Marx e Engels, que se refere ao *lumpen-proletariado* enquanto indivíduos que vivem em um estado de decomposição social, pois não constituem classe específica e, estando sujeitos a todo tipo de aliciamento, podem ser arrastados facilmente contra os interesses do proletariado. Nesse sentido, há um desenho negativo dos contornos subjetivos que se reduzem completamente à condição histórica desses indivíduos, incapazes de uma mudança que não seja pela venda de sua força de trabalho ou pela predisposição natural, orientada pelos seus interesses pessoais, de ajudar os proprietários dos meios de produção contra os trabalhadores.²⁶⁷

²⁶⁷“O lumpen-proletariado, putrefação passiva das camadas mais baixas da velha sociedade, pode, às vezes, ser arrastado ao movimento por uma revolução proletária; todavia, suas condições de vida o predispõem mais a vender-se à reação”. MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Boitempo, 2010: 49. Podemos ainda acrescentar um breve parêntese sobre uma longa tradição ocidental que contribuiu, sobremaneira, para a formação de uma imagem reducionista dos indivíduos considerados ociosos, vadios e preguiçosos. Essa tradição talvez remonte ao livro VIII da República de Platão. Sócrates, ao discutir sobre as formas de governo tão numerosas quanto os tipos de homens, questiona Adimanto sobre a existência de um tipo humano que seria tão maléfico quanto o zangão “que aparece numa casa, para desgraça do Estado” (VIII. 552c). Sócrates diferencia duas classes de indivíduos, os desprovidos de ferrão: aqueles que “na sua velhice, morrem na indigência”(VIII. 552d); e aqueles que possuem ferrão, questionando Sócrates se não mereceriam estes últimos o apodo de malfeitores do estado. PLATÃO. *República*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972. Da mesma forma que Sócrates na república platônica, Rafael Hitlodeu, no primeiro livro da Utopia de Thomas Morus, manifesta preocupação semelhante ao observar, em sua época, a ociosidade dos nobres: “são muitíssimos os nobres que vivem na mais completa ociosidade, como zangões, graças ao trabalho de outras pessoas, isto é, de seus inquilinos, aos quais vão aos poucos despojando de todos os seus recursos graças ao constante aumento dos aluguéis. É esta a sua única ideia de economia, pois, de outro modo, sua excessiva prodigalidade muito em breve os arruinaria por completo”. MORE, Sir Thomas. *Utopia*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009: 30. Toda espécie de ociosidade era passível de condenação e o zangão não seria somente o nobre, mas todo o tipo de indivíduo considerado um parasita social. O parasitismo social aparece como fator responsável pela violência, pois o servo ocioso ao ser demitido, não possuindo profissão alguma, recorrerá à violência como a única forma de manter sua subsistência. Como não sabe trabalhar com a enxada e a picareta, acostumado com o luxo, vivendo ociosamente e, ainda por cima, achando-se superior quando era servo, não encontrará nenhum nobre ou proprietário de terras que o auxilie. Forma-se assim um contingente de “zangões” de primeiro e segundo grau. No primeiro caso, poderíamos identificar, assim como Sócrates, o zangão com ferrão, o nobre que representa o papel de malfeitor do Estado, no segundo caso, o zangão sem ferrão, o mendigo, o indigente. No livro II da *Utopia* de Morus, ao relatar sobre as relações sociais na ilha de Utopia, Rafael Hitlodeu descreve os tipos ociosos de pessoas que formam o “contingente de desocupados que existem nos outros países” (Idem, pg. 97). Em primeiro lugar, estariam as mulheres, seguidas pelos religiosos, ricos em geral (incluindo os proprietários de terras) e seus servos, por último os mendigos e pessoas que exercem profissões inúteis. Erasmo de Rotterdam, em seu *Elogio da Loucura*, também adverte sobre o que chama de “vaga geração bastarda”, incluindo nesta os mendigos. Esta geração estaria vivendo separada da república. O cuidado recai, principalmente, com os frades que, por meio da confissão, conhecem os segredos íntimos de todos. Conclui Erasmo que “desgraçado daquele que irritar esses zangões da sociedade!”. ERASMO DE ROTTERDAM. *Elogio da Loucura*. São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Os pensadores): 107. Viver separado da república significa não somente a falta de participação política, viver à margem dos interesses do Estado, mas, principalmente, a perda do vínculo de reciprocidade entre o Estado e o *civitas*. Cisão que poderia ser sintetizada no verso de Ênio: “Se Roma existe, é por seus homens e seus hábitos” (*Moribus antiquis res stat romana virisque*). No diálogo Da República de Cícero, Cipião toma esse verso como “verdadeiro oráculo”, pois valoriza os costumes antigos, as tradições, os heróis, todos estes responsáveis por erigir a grande República,

Nabuco, no entanto, não usa a expressão *párias inúteis*, como aparece no trecho mencionado por Gilberto Freyre. Há uma única passagem em *O abolicionismo* que Nabuco lança mão da palavra *pária* (as outras duas ocorrências aparecem em citações no texto de Nabuco e que foram mencionadas acima), mas não para estigmatizar os indivíduos que vivem nas situações observadas por ele²⁶⁸, pelo contrário, defende a possibilidade de um dia o pobre poder adquirir os meios de reverter sua condição de miséria, consentida pelos grandes proprietários de terra e forças sociais: “a população que vive nômade em terras de outrem, no dia em que se lhe abra uma perspectiva de possuir legitimamente a terra, em que se lhe consente viver como párias, abandonará a sua presente condição de servos”.²⁶⁹

Não somente excluídos socialmente, os pobres foram interditados ficcionalmente e quando surgem é de forma desproporcional, disforme, hiperbólica. O aspecto *quasimódico* não nos diz somente das representações do sertanejo, que apresentam as qualidades de rebaixamento acima, mas de uma postura diante de grupos sociais que, historicamente, foram desprovidos de voz: sujeitos que são representados como se não tivessem nada a falar, deixando que sua condição fale mais alto. Tal aspecto pode chegar a um grau de paroxismo, no qual o *quasimódico* transforma-se em pura pulsão de morte, assumindo o aspecto mais lúgubre dessa condição ficcional. Ao analisar a *Série Bíblica* de Candido Portinari, composta

onde os ociosos representam a ameaça de iminente corrosão desses valores. MARCO TÚLIO CÍCERO. *Da República*. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Os pensadores): 183). Como último exemplo dessa longa tradição de condenação dos indivíduos que, vivendo à margem da vida política, constituem um cortejo pernicioso e avultante de indivíduos separados do corpo político e social do Estado, citamos o caso de Sancho Pança e da ínsula Baratária. Após tomar a posse da tal ínsula (pelas burlas de um casal de duques), Sancho é requisitado a resolver três casos, demonstrando engenho e sabedoria. No capítulo XLIX do segundo livro de *Dom Quixote*, ao conversar com o mestre-sala, Sancho afirma seu intuito de “limpar a ínsula de todo gênero de imundícia e de gente vagamunda, gandaieira e mal ocupada” (Cervantes, 2012: 571). Afirmando ainda que: “a gente vadia e preguiçosa é na república o mesmo que os zangões nas colmeias, que comem o mel feito pelas trabalhadoras abelhas”. *Idem*, pg.571. Passagem curiosa, pois os próprios duques e seus servos parecem constituir parte deste gênero de gente ociosa criticada por Sancho. Pensa ainda Sancho em “Favorecer os lavradores, guardar as preeminências dos fidalgos, premiar os virtuosos e, sobretudo, ter respeito à religião e à honra dos religiosos”(Idem, pg. 571). Ironicamente, as boas intenções de Sancho jamais se realizariam, sendo um governo justo apenas uma proposta utópica: “*En los episodios del gobierno de Sancho hay una intencionada sátira de la ambición y la amarga conclusión de que un gobierno perfecto y justo no pasa de ser una utopía. Cervantes se ha impuesto, en estos capítulos, una empresa difícil de resolver: hacer a Sancho gobernador sin dañar la verosimilitud de la trama, y ha salido totalmente airoso*” (Riquer, Martin de. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 2003: 203). Cervantes transforma Sancho em governador sem prejuízo na verossimilhança da obra. Além disso, garante a um homem das camadas populares a possibilidade de governar sabiamente, lança mão de um conjunto de ensinamentos, aforismas e ideias presentes na tradição desde Platão, passando pelos pensadores renascentistas. Sancho, ao condenar a ociosidade e todo gênero de “gente gandaieira”, alinha-se a Sócrates e Rafael Hitlodeu ao pensar o papel do indivíduo na sociedade e na constituição dos governos.

²⁶⁹ NABUCO, Joaquim. *op. cit.* p. 150.

pelos quadros *Criança Morta*, *Emigrantes*, *Enterro na Rede* e *Retirantes*, nos parece que esse último, representa o traço mais lúgubre e cinzento da condição de extrema pobreza que vive o retirante. Nessa tela (página seguinte), observamos uma família de aspecto cadavérico, rodeada por aves negras, provavelmente urubus, que sobrevoam um espaço desértico. As aves parecem anunciar a morte, assim como o olhar e a ausência completa de colorido da criança de colo, que não sabemos se está viva, parecendo confundir-se com mais uma trouxa carregada pela mãe. Chama ainda atenção, o ventre abaulado da criança que veste somente uma camiseta com pequenos losangos que lembram as roupas de Arlequim da *commedia dell'arte*, talvez a nota nostálgica e derradeira do brincar infantil que contrasta terrivelmente com sua seminudez e pés descalços. Aqui o aspecto *quasimódico* das representações do sertanejo é levado ao extremo, denunciando sua existência pelos delineamentos mais lúgubres de sua condição.



FIGURA 11: *Retirantes* (1944) de Candido Portinari. Óleo sobre tela, 190 x 180 cm. Acervo do Museu de Arte de São Paulo, coleção Assis Chateaubriand.

PARTE 3

MICROFÍSICA POIÉTICA

Para a Europa, é sem dúvida um mundo muito grande, para nós, apenas um mundo pequeno medido segundo nossos conceitos geográficos. E este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo modelo de meu universo. Assim, o Cordisburgo germânico, fundado por alemães, é o coração do meu império suevo-latino. Creio que esta genealogia haverá de lhe agradar.

João Guimarães Rosa & Günter Lorenz, "Dialogo com Guimarães Rosa"²⁷⁰

O diamante antes de ser lapidado, não é? Porque o diamante só é alguma coisa depois dele ser lapidado. Aí é que ele vai brilhar, não é? Mas o sertão é puro, tão puro quanto o diamante antes de seu trabalho, não é?

Patativa do Assaré, *Digo e não peço segredo*.²⁷¹

²⁷⁰ A entrevista do escritor mineiro, concedida a Günter Lorenz, foi realizada em 1965 em Gênova, sendo incluída em livro organizado por Eduardo Coutinho e intitulado: *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

²⁷¹ Livro organizado por Luiz Tadeu Feitosa a partir de entrevistas com Patativa. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.



FIGURA 12: *Canudos*, 1946. Bahia - Pierre Verger. FONTE: Acervo Fundação Pierre Verger.

Sertão, signo e sentimento

(...) *A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. (...)*

Guimarães Rosa. GSV: 92.



olhar dirige-se ao chão, como quando queremos lembrar algo, ou de forma semelhante, quando procuramos esquecer e apagar as imagens que nos invadem. O sol incide diretamente na face, revelando as marcas do tempo. A expressão de elevada seriedade revela a recusa de olhar diretamente para a câmera; seria medo?²⁷² Estamos diante de uma sobrevivente de Canudos; seu nome é Maria Avelina da Silva. Assim como outros sobreviventes do massacre no arraial, dona Maria Avelina é registrada pelas lentes de Pierre Verger, que nos revela que o sertão pode ser memória e também criação.

Assim como a memória, o sertão tem suas tramas e seus “tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda espécie”.²⁷³ Nas fotografias de Pierre Verger, podemos ver também recortes da vida sertaneja em Monte Santo, Jequié, Canudos, Bom Jesus da Lapa, Alagoinhas, Ipiaú, Garanhuns e outras cidades que o fotógrafo percorreu, registrando as imagens dos lugares, peregrinações, mulheres e crianças com suas latas de água e trouxas na cabeça, vaqueiros e agricultores reduzidos à dura condição de retirantes pela miséria advinda da regularidade das secas. Com seus chapéus de couro ou de palha, amontoam-se nas

²⁷² Antônio Fernando de Araújo Sá, ao analisar essa foto de Verger, comenta o aspecto sério de dona Maria Avelina e também do medo, ainda presente na época, em rememorar o episódio de Canudos: “O aspecto circunspecto de Maria Avelina da Silva é realçado na fotografia de Verger, em que se salienta a face rugosa de uma vida vivida no sertão calcinado. De Preto, chale enrolado na cabeça, a depoente não deixa de registrar que Antônio Conselheiro era ‘um homem santo que somente aconselhava para o bem’. [referência à obra de Odorico Tavares. *Canudos Cinquenta Anos Depois (1947)*. Salvador: Conselho Estadual de Cultura/Academia de Letras da Bahia/Fundação Cultural do Estado, 1993, p. 39] O que temos aqui é a imagem, retalho de corpo, parte do tronco, a expressão do olhar, da boca, a cabeça inclinada e um rosto que se apresenta como um espelho da alma sertaneja, compondo, ao contar sua história de vida, os fios da memória da história do Brasil. Em sua fala monossilábica, manifesta-se o medo de falar sobre o tema, pois praticamente todos que moram em Canudos tiveram parentes, famílias que morreram no Belo Monte”. ARAÚJO SÁ, Antônio Fernando de. *O sertão de Pierre Verger*. Projeto História (PUCSP), v. 40, 2010, pg. 369-70.

²⁷³ SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos, S.J., e A. Ambrósio de pina, S.J. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda., 1996: 266.

idades mais próximas e abandonando seus torrões, estendem as mãos com uma pequena cabaça a implorar uma mão-cheia de farinha.

A estas imagens acrescentam-se outras mais, com novos quadros e novos olhares. A multiplicidade de narrativas, assim como a lente de uma câmera, acompanha a pluralidade desses olhares e a valorização das experiências sertanejas. No século XX, o sertão, que já é um território “conhecido” (em parte, devido ao conflito em Canudos e, sobretudo, por meio da literatura que volta seus olhos definitivamente para esse “outro” Brasil, produzindo abundantemente ficções sobre ele), transmuta-se em um espaço do imaginário (não raro, reduzido à seca, fome e miséria) e vê surgir diversas obras que rompem com as formas puramente descritivas; narrativas que procuram revelar as experiências íntimas entre homem e espaço. O sertão passa a ser visto por um movimento narrativo centrífugo, não mais se configurando e limitando-se aos discursos que procuravam a moldura fixa, por meio de enquadramentos históricos, geográficos e ficcionais pré-estabelecidos. O sertão ganha uma pluralidade de vozes, firmando-se como espaço de uma riqueza inigualável de imagens e imensamente polifônico.

Essa mudança de perspectiva é acompanhada por mudanças profundas na sociedade brasileira. Os centros urbanos livraram-se aos poucos da *ditadura dos domínios rurais*²⁷⁴, onde o rural e o urbano compartilhavam o mesmo espaço, embora se tentasse esconder a todo custo a presença inconveniente da *herança rural*. Longe de resolver as contradições e disparidades, a modernização dos centros urbanos e o conseqüente deslocamento produtivo, acentuou as diferenças, fortalecendo dicotomias e dualidades entre a vida urbana e rural. Diferenças presentes na vida literária brasileira, como aponta Luciana Murari:

*A dualidade rural-urbano é realmente constitutiva da vida literária da época, pois a temática da vida no campo, antes difusa, concentrou-se de modo a constituir um gênero definido, dotado de um conteúdo programático relativamente bem estabelecido, e de uma acentuada autoconsciência acerca de sua relevância cultural. O florescimento da literatura regionalista, na última década do século XIX, demonstra o impacto da modernização e da urbanização sobre a representação dos espaços rurais.*²⁷⁵

Impacto ainda maior nas primeiras décadas do século XX, quando o regionalismo transfigurou-se profundamente, atingindo seu auge na efervescente década de 30, na qual a

²⁷⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006:

²⁷⁵ MURARI, Luciana. *Natureza e cultura no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2009: 195-96.

literatura iria se constituir um *termômetro* das mudanças políticas e sociais.²⁷⁶ Ecoavam por todos os lados as palavras iniciais de José Américo de Almeida, em sua *A bagaceira*: “O naturalismo foi uma bisbilhotice de trapeiros. Ver bem não é ver tudo: é ver o que os outros não veem”.²⁷⁷

Não somente *ver* o que mais ninguém *via*, mas, *ver* o que ninguém, até então, queria *ver*, o que significa, em certa medida, dissimular os objetos, ajustando-os a seu olhar. Um dos elementos diferenciadores entre *A bagaceira* e o romance naturalista de fins do século XIX, consistiria, como o afirma Luís Bueno, no tratamento conferido à pobreza: “Nos romances da seca, evidentemente, a pobreza se confunde com os retirantes. Nos romances naturalistas, de maneira geral, os camponeses convertidos em retirantes são vistos em grandes blocos, reduzidos a uma barbárie que os desumaniza e, mais, os descaracteriza, tornando-os todos iguais dentro do romance”.²⁷⁸

Com efeito, a prosa regionalista do século XIX e sua *ética literária* (para usar a expressão de Antonio Candido ao referir-se a Franklin Távora), além de voltar seus olhos para uma realidade específica, procurou a expressão dos problemas sociais pela estética hiperbólica da denúncia, o que, não raro, produziu efeitos idealizadores da natureza, sociedade e indivíduo. No final de *O Cabeleira*, quando o narrador reflete sobre a execução deste e a aplicação da pena de morte, encontra na origem dos crimes a ignorância e a pobreza. Num tom retórico pergunta então: “Mas o responsável de males semelhantes não será primeiro que todos a sociedade que não cumpre o dever de difundir a instrução, fonte da moral, e de organizar o trabalho, fonte da riqueza?”²⁷⁹

O que está em jogo é uma “visão ideal da realidade”²⁸⁰, um olhar sobre a superfície das relações sociais contrastantes, que acaba desembocando em representações pitorescas não somente da natureza, mas da própria sociedade. Seu efeito mimético é a representação em *blocos*, da qual falou Luís Bueno, sendo que nesse processo de idealização, coloca-se “quase

²⁷⁶ “Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e *curiosidade*, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico. Não é falso dizer que, sob este aspecto, o romance adquiriu uma força desmistificadora que precede a tomada de consciência dos economistas e políticos”. CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento” IN: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1989: 142.

²⁷⁷ ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira: romance*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005: 03.

²⁷⁸ BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006: 87.

²⁷⁹ TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Editora Três, 1973: 192.

²⁸⁰ CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975: 302.

sempre os personagens além das contingências de todo o dia, dotando-os de qualidades acima, ou abaixo da norma”.²⁸¹

A partir das primeiras décadas do século XX, especialmente o período que compreende a publicação de *A bagaceira* em 1928 até a publicação das primeiras obras de Guimarães Rosa, o movimento centrífugo de prospecção literária do sertão agreste intensificou-se. Qualquer obra relevante de história da literatura brasileira poderia apontar os principais romances do período²⁸², onde figurariam como autores mais influentes, além de José Américo de Almeida, Orígenes Lessa, Rachel de Queiroz, Cornélio Penna, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, só para citar os nomes mais conhecidos de uma longa lista que faz parte de um dos períodos mais frutíferos e efervescentes em termos literários. Além disso, a publicação dos ensaios de interpretação do Brasil inaugura uma tradição sociológica nova que corresponde a um *redescobrimento do Brasil*, segundo expressão de Carlos Guilherme Mota. Juntamente à renovação no plano literário, que significaram o modernismo paulista de 1922 e os romances sociais da década de 1930, soma-se a renovação política do fim da chamada República Velha e a instauração de um novo regime político. Na esteira das mudanças políticas, sociais e literárias, surgem as obras de Gilberto Freyre, Caio Prado júnior e Sérgio Buarque de Holanda; obras que representam contrapontos marcantes às leituras oficiais da história do Brasil: “na seara historiográfica novos estilos surgiram, contrapondo às explicações autorizadas de Varnhagem, Euclides da Cunha, Capistrano de Abreu e Oliveira Vianna concepções até então praticamente inéditas, e que soariam como revolucionárias para o momento”.²⁸³

Do espaço de prospecção literária passamos ao movimento ficcional centrípeto, à microfísica *poiética*. Não significa isso que novas produções ficcionais partem, exclusivamente, de “dentro” para “fora”; significa, contudo, que o sertão constitui uma “obra aberta”, que a experiência estética do sertão está além de suas fronteiras, que as dualidades dão lugar a um emaranhado de novas imagens, novas narrativas acrescentadas à identidade narrativa sertaneja. De “dentro” para “fora” significa que o substrato ficcional dessas

²⁸¹ Idem, pg. 302.

²⁸² Assim como a década de 30 se constitui como um dos períodos mais prolíficos de nossa literatura, sua fortuna crítica também acompanha a fecundidade de obras. Temos, desde obras mais específicas que analisam a contribuição de determinados autores e sua relação com a produção ficcional da época, até obras de historiografia mais gerais e panorâmicas. Para o escopo de nosso trabalho poderíamos indicar desde a leitura mais panorâmica realizada por Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, dedicada a um público amplo, abordando os aspectos principais, autores e temas, até um estudo mais aprofundado das obras que constitui o livro *Uma História do Romance de 30* de Luís Bueno.

²⁸³ MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974 pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ática, 1980: 28.

representações reside no espaço de experiências humanas narradas. Por esse motivo, todas as narrativas que procuram valorizar esse espaço formam uma teia com múltiplos olhares, *signos* e *sentimentos*. A essa teia de múltiplas narrativas damos o nome de microfísica *poiética*, ressaltando o aspecto de valorização das experiências narradas e procurando relações discursivas horizontais, pois não buscam o predomínio de nenhum discurso.

A partir dessa perspectiva assalta-nos a pergunta: qual o espaço de significação do sertão na contemporaneidade? Percebemos, assim, a existência de um “espaço inapreensível” de que fala Luciana Murari ao referir-se à obra de Guimarães Rosa.²⁸⁴ Essa extensão transbordante do espaço sertanejo é explicada pela dimensão microfísica da experiência narrativa do ser(tão) múltiplo. A ênfase é dada nas ações humanas (por esse motivo a *poiesis* se configura como ativação reveladora, ou seja, um fazer que implica revelação²⁸⁵) e não na exterioridade do espaço. Sertão não é mais o espaço do regional, da paisagem preponderante, do “poder do lugar”. O sertanejo também não é o Hércules heroico ou o Quasimodo disforme; sertão agora transborda nas experiências humanas: sertão é espera, é esperança.

Ao abordar o sertão pela perspectiva microfísica da experiência *poiética*, tomamos, em certa medida, a forte contribuição teórica de Michel Foucault sobre o estudo político do corpo e suas considerações sobre a microfísica do poder. Segundo o filósofo francês, durante muito tempo os historiadores se debruçaram sobre o corpo, que foi estudado pelos mais diversos

²⁸⁴ O sentido do sertão como espaço inapreensível em seus múltiplos significados foi exemplarmente incorporado por João Guimarães Rosa que, em seu “Grande Sertão: Veredas”, aliou a ousada experimentação da linguagem característica da literatura modernista com a retomada de uma tradição literária regionalista efetivamente afirmada na vida intelectual brasileira a partir do final do século XIX e, assim, conduzida ao extremo de suas possibilidades estéticas. Espaço geográfico, memória da constituição do poder político, exploração do inconsciente e dos mitos religiosos, aventura existencial da formação da identidade, indagação metafísica e experiência mística da transformação, são inúmeras as leituras possíveis do romance, reunido em torno das possibilidades de uma palavra, “sertão”, diversas vezes definida, mas sempre indefinível em suas múltiplas dimensões de significação: “Sertão está em toda parte”; “O sertão é do tamanho do mundo”; “Sertão é onde manda quem é forte”; “Sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte que o poder do lugar”; “Sertão: estes seus vazios”; “Sertão é isto, o senhor sabe, tudo certo, tudo incerto”; “Sertão é confusão em grande demasiado sossego”; “Só que o sertão é grande ocultado demais”; “O sertão é uma espera enorme”. MURARI, Luciana. *Natureza e cultura no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2009: 355.

²⁸⁵ É no *Banquete* que Platão apresenta *poiesis* (Ποίησις) enquanto um *fazer* próprio ao homem e uma atividade reveladora, ou seja, que passa do não-ser ao ser: “Sabes que ‘poesia’ é algo de múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é ‘poesia’, de modo que as confecções de todas as artes são ‘poesias’, e todos os seus artesãos poetas” (PLATÃO, *Diálogos: O Banquete, Fédon, Sofista, Político*. São Paulo: Abril S. A. Cultural. 1972: 43. [205b]). A palavra grega “poiesis” possui como radical “poiein”, “fazer”, que Giorgio Agamben traduz como “pro-duzir, no sentido de agir” (AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012: 118). De acordo com o sentido original da palavra, o que estava no “centro da *poiesis* era a pro-dução na presença, isto é, o fato de que, nela, algo viesse do não ser ao ser, da ocultação à plena luz da obra” (idem, pg. 118). Assim, *poiesis* (Ποίησις) não corresponde a uma arte específica; nas palavras de Agamben, a poesia, em seu sentido original é o nome do *fazer* próprio ao ser humano e que não pode ser reduzido a dimensão da *práxis*.

campos do conhecimento e, assim, “encararam-no como sede de necessidades e apetites, como lugar de processos fisiológicos e de metabolismos, como alvos de ataques microbianos ou de vírus: mostraram até que ponto os processos históricos estavam implicados no que se poderia considerar a base puramente biológica da existência”²⁸⁶. Contudo, Foucault nos mostra que o corpo está mergulhado em um campo político e em relações de poder que o *investem*, o *marcam* e o *dirigem*. O corpo não é submetido somente pela violência ou pela ideologia; para Foucault há uma *tecnologia política do corpo*, um “saber” do corpo “que não é exatamente a ciência de seu funcionamento, e um controle de suas forças que é mais que a capacidade de vencê-las”.²⁸⁷ Essa tecnologia não está localizada em nenhuma instituição ou aparelho de Estado, que recorrem a ela, mas não a aprisionam, não a sujeitam; ela é difusa, se espalha, por esse motivo:

*O estudo da microfísica supõe que o poder nela exercido não seja concebido como uma propriedade, mas como uma estratégia, que seus efeitos de dominação não sejam atribuídos a uma “apropriação”, mas a disposições, a manobras, a táticas, a técnicas, a funcionamentos; que se desvende nele antes uma rede de relações sempre tensas, sempre em atividade, que um privilégio que se pudesse deter; que lhe seja dado como modelo antes a batalha perpétua que o contrato que faz uma cessão ou a conquista que se apodera de um domínio.*²⁸⁸

Antes de prosseguir, talvez seja importante afirmar que nosso intuito não é realizar uma análise foucaultiana das representações do sertão, ressaltando as relações de poder existentes nestes espaços de representação. Assim como o *corpo*, o *sertão* foi estudado tendo em vista os muitos aspectos que tentamos apresentar até aqui (como espaço de barbárie; como terra inabitável, arcaica e violenta; ambiente idílico e bucólico, terra de heróis e monstros, deserto tórrido). Diversos campos do saber tentaram definir seus contornos geográficos, políticos, históricos e sociais. Propor uma análise da microfísica *poiética* dos sertões representa, exatamente, a rejeição dos discursos pre-dominantes e a valorização dos elementos de composição da experiência *poiética*, que confere múltiplas possibilidades para este espaço que se torna, de acordo com essa perspectiva, espaço de multiplicidade de criações e experiências que não estão restritas somente ao âmbito dos discursos e relações hierárquicas: campo-cidade, Nação-sertão, civilização-barbárie.

Neste espaço aberto para a criação, Guimarães Rosa e Patativa do Assaré representam dois pontos essenciais de uma teia complexa de criações artísticas que conferem pluralidade

²⁸⁶ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987: 23.

²⁸⁷ *Idem*, pg. 24.

²⁸⁸ *Idem*, pg. 24.

ao espaço dos ser(tões). Com Guimarães Rosa “pela primeira vez em nossa literatura, o sertão irrompe como discurso sábio: imagine-se, com humor, o Conselheiro interpretando a vida de Euclides da Cunha ou Roberto do Diabo, escrevendo um *lai* sobre os roubos dos banqueiros de São Paulo”.²⁸⁹ Subversão, ou subversões de uma história que até então parecia única. Já Patativa do Assaré, nos oferece imagens de intenso lirismo, crítica, denúncia e contemplação dos mistérios da natureza; experiência poética com a terra e com a palavra: semente de poesia.

²⁸⁹ HANSEN , João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000: 33.

CAPÍTULO 4

Guimarães Rosa: O sertão, o mundo e vice-verso

No coração das tramas

Se o leitor aceitou as premissas deste ensaio, verá no livro um movimento que afinal reconduz do mito ao fato, faz da lenda símbolo da vida e mostra que, na literatura, a fantasia nos devolve sempre enriquecidos à realidade do cotidiano, onde se tecem os fios da nossa treva e da nossa luz, no destino que nos cabe.

Antonio Candido, “O homem dos avessos”.

Ao crítico, cabe encontrar os termos que lhe são válidos para determinar a singularidade expressiva de uma obra de arte, seu diálogo com a tradição (quando este existe) e como este se converte em elemento intrínseco da obra, os elementos de figuração e mecanismos de representação que trazem sempre a lembrança de que a obra é fruto de determinada época onde as tramas históricas e sociais se diluem em tramas narrativas complexas que escapam a toda tentativa de determinação e contextualização. Os “vazios” de uma obra de arte não parecem ser outra coisa, senão o terreno fértil da atividade crítica, pois constituem os espaços dos interditos e das possibilidades de significação.

Cada obra possui movimentos únicos que podem conduzir os leitores a universos ficcionais distintos. Mesmo estando inserida em determinada tradição, possui suas formas singulares de representação dos *topoi* recorrentes, esse movimento pode ser contínuo, onde percebemos com maior clareza a recorrência desses lugares, ou descontínuo, onde esses lugares se dispersam caoticamente nas tramas narrativas, apontando para possíveis rupturas com uma tradição estabelecida.

Paul Ricoeur encontra-se nas tramas complexas de *Der Zauberberg*, de Thomas Mann, quando pergunta como este romance poderia ser ao mesmo tempo um “romance do tempo, um

romance da doença e um romance da cultura?”²⁹⁰. A resposta encontrada para essa pergunta é que Thomas Mann incorporaria essas três dimensões “na experiência singular – em todos os sentidos da palavra – do personagem central, Hans Castorp”²⁹¹. Dessa forma, *A Montanha Mágica* inserir-se-ia na tradição alemã do *Bildungsroman*, o romance de formação iniciado pelo *Wilhelm Meister Lehrjahre* publicado por Goethe entre 1795 e 1796.

A “experiência do tempo”, o “destino da cultura europeia” e a “doença mortal” estão presentes no processo de formação (*Bildung*) do jovem Hans Castorp e se a “verdadeira questão torna-se, então, a de saber por que meio a técnica narrativa conseguiu integrar uma à outra”, cabe-nos também perguntar, como um narrador por meio de técnicas, astúcias e artimanhas, consegue enveredar-nos numa trama de fios múltiplos, onde, pelas travessias de um personagem temos não somente uma experiência relacionada ao tempo, mas à própria configuração e destino de uma cultura.

Fazemos coro a Walter Benjamin quando este reafirma, a propósito de *A la recherche du temps perdu* de Proust, que “todas as grandes obras literárias ou inauguram um gênero ou o ultrapassam”.²⁹² Estas obras não somente rompem os tênues fios da tradição, mas colocam, muitas vezes, a crítica em suspensão – para não dizer em apuros – pois, ao perder os pontos de referência, é necessário que o crítico mergulhe fundo no *coração das tramas* e possa retornar com algum fio, ou indício, onde seja possível restabelecer a segurança da atividade interpretativa. No caso da obra-prima de Proust, o desafio para o crítico começa logo por sua estrutura que, “conjuga a poesia, a memorialística e o comentário, até a sintaxe, com suas frases torrenciais (um Nilo da linguagem, que transborda nas planícies da verdade, para fertiliza-las), tudo excede a norma”.²⁹³

Assim como *Der Zauberberg* e *A la recherche du temps perdu* podem ser lidos de acordo com múltiplas perspectivas críticas, ressaltando, o leitor, o traço que, a seu ver, pode parecer fundamental para a compreensão destes romances *inclassificáveis*, assim é *Grande Sertão: veredas*. De forma semelhante, GS:V se abre para um exercício pleno de múltiplas possibilidades (e desafios) de leitura. Não recorreremos à metáfora do rio Nilo, mas, com certeza, se fôssemos, assim como Benjamin, pensar numa metáfora, escolheríamos o rio São Francisco com seus múltiplos afluentes fertilizando os sertões e integrando o Brasil.

²⁹⁰ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010: 202.

²⁹¹ Idem, pg. 202.

²⁹² BENJAMIN, Walter. “A imagem de Proust”. IN: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

²⁹³ Idem, pg. 36.

Grande Sertão: Veredas: romance metafísico, epopeia sertaneja, romance da experiência do tempo e reinvenção da língua, romance de formação, romance de interpretação do Brasil? Para essas perguntas Antonio Candido poderia nos oferecer uma primeira resposta: “Na extraordinária obra-prima *Grande Sertão: Veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar”.²⁹⁴

Essa confiança absoluta, que permitiu ao autor inventar livremente, produziu uma obra desafiadora devido a seu caráter desviante e inclassificável, o que João Adolfo Hansen chamaria de uma *máquina heteróclita*, posto que os desvios e transgressões não correspondem somente ao plano expressivo, mas aos planos ideológico, político e cultural, que não estão separados do tecido ficcional, mas formam o amálgama complexo de fios, ou, as engrenagens dessa máquina monumental:

*Todo o GS:V é máquina heteróclita de produção de efeitos de essências e reminiscências: como máquina, suas partes diferentes – encaixes, polias, engrenagens, motor – são artificiosíssimas em seu maneirismo, i.é, funcionam bem, e isso significa: não funcionam, fazem que outros funcionem, transmitem, engatam outras experimentações imaginárias: platonismo da mimese, livro de sociologia, exemplificação psicanalítica, estudo gramatical e linguístico, análise estrutural e análise estruturalista, ilustração semiótica, ajustes de contas com a Verdade do realismo socialista, cantigas de comover de amigos, declaração de amor e ódio, filme, romance fluvial sem fim joyceano, partilhas acadêmicas, assunção vanguardista – proliferação dos objetos que, em torno e a partir dele, sobredeterminam a recepção de sua sobredeterminação de máquina singular, remetendo o leitor incerto a um e outro significado o que nele se joga como humor do homônimo, tema deslizante na hipérbole, que é.*²⁹⁵

Entender o funcionamento dessa *máquina* é tarefa difícil para o crítico. É preciso observar o encadeamento das peças, sabendo que toda a tentativa de compreendê-la em sua totalidade recai na ilusão de uma leitura que tende facilmente aos “ismos”, que pode até proporcionar o enquadramento de certo aspecto, mas deita a perder outros sem a qual a compreensão se torna parcial e prejudicada. Arquitetura complexa que pressupõe leituras e releituras sempre atentas aos sutis movimentos, o que “não faz mais do que evidenciar a impossibilidade de a encaixar dentro de um cânone que não seja, justamente, o cânone das obras não-canônicas, daquelas obras que fogem a qualquer definição e/ou que passam através de todas as definições”, dessa forma, verifica-se “a necessidade convencional dos limites, mas

²⁹⁴ CANDIDO, Antonio. *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964: 121.

²⁹⁵ HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000: 22-23.

propondo-se como espelho de uma inteira cultura, de toda a literatura que nela conflui que nela se confunde.²⁹⁶

Sertão: estes seus vazios...

Pousos sucedem a pousos, e nenhum teto habitado ou em ruínas, nenhuma palhoça ou tapera dá abrigo ao caminhante contra a frialdade das noites, contra o temporal que ameaça, ou a chuva que está caindo. Por toda a parte, a calma da campina não arroteada; por toda a parte, a vegetação virgem, como quando ai surgiu pela primeira vez.

Visconde de Taunay, *Inocência*.

Então o viajante tinha de atravessar grandes distancias sem encontrar habitação, que lhe servisse de pousada; por isso, a não ser algum afoito sertanejo à escoteira, era obrigado a munir-se de todas as provisões necessárias À comodidade como à segurança.

José de Alencar, *O sertanejo*.

Ao ler as descrições das paisagens sertanejas, compostas por Taunay e Alencar, paisagens desérticas, castigadas pela frequência das secas, onde, como afirma Alencar, “a vida abandona a terra”²⁹⁷, ou, como observa Taunay, “de todos os lados tetricas perspectivas”²⁹⁸, nos defrontamos ao mesmo tempo com o “imenso holocausto da terra”²⁹⁹ e com a súbita ressurreição, quando despontam os primeiros indícios de chuva. Além dos aspectos naturais, a solidão, a melancolia e a profunda tristeza alargam os limites físicos, impregnando a terra e as impressões dos viajantes com cores lúgubres acentuadas: “Quanta melancolia baixa à terra com o cair da tarde!”³⁰⁰

Paragens *sinistras e desoladas*, como afirma Euclides da Cunha, que devem ser evitadas, “subtraindo-se a uma travessia torturante”³⁰¹. Ao iniciar a leitura de *Os Sertões*,

²⁹⁶ FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001: 93.

²⁹⁷ ALENCAR, José de. *O sertanejo*. São Paulo: Editora Ática, 1995: 16.

²⁹⁸ TAUNAY, Visconde. *Inocência*. São Paulo: Editora Trêz, 1972:23.

²⁹⁹ ALENCAR, José de. *op. cit.* pg. 22.

³⁰⁰ TAUNAY, Visconde. *op. cit.* pg. 26.

³⁰¹ CUNHA, Euclides da, *Os Sertões (campanha de Canudos)*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001: 83.

iniciamos também uma viagem pelas “zonas mal descortinadas à ciência”.³⁰² Logo no capítulo inicial, percebemos a adoção de procedimentos narrativos que nos conduzem por meio de uma “visão telescópica” que “principia com uma imagem aérea, ‘cinematográfica’ do Planalto Central (sic) e abre-se como um leque em visão panorâmica, subjugada aqui e ali por um efeito ótico de *zoom*, como a crítica já observou, para fechar-se em *close-up* (a região de Canudos) (...)”.³⁰³ Há, segundo Leopoldo Bernucci, nesses procedimentos euclidianos um “movimento de abertura e contração do campo visual” que “atesta explicitamente o caráter não só pictórico da escritura euclidiana, mas também a sua singular capacidade para mover-se entre as generalizações e os aspectos mais particulares da sua narrativa”.³⁰⁴ Da *visão telescópica* dos sertões, passamos à perspectiva microscópica: “O sertão de Canudos é um índice sumariando a fisiografia dos sertões do Norte. Resume-os, enfeixa os seus aspectos predominantes numa escala reduzida” (OS: 109). Assim, o *sertão de Canudos* constitui para Euclides da Cunha, um “microcosmos dos sertões”.³⁰⁵

Tal procedimento está presente também na configuração dos mapas que o livro apresenta e demonstram que a “escala dos mapas que acompanham o ensaio vai se ajustando ao movimento de aproximação do observador”³⁰⁶ e, além disso, Euclides da Cunha ao elaborar, com precisão cartográfica, o mapa *Esboço geográfico do Sertão de Canudos*, procurou “situar o leitor no espaço além do último ponto da civilização, que é a parada ferroviária de Queimadas, dirigindo o olhar para os ermos ao norte do rio Itapicurú”.³⁰⁷ Ultrapassar o rio Itapicurú, em direção a Monte Santo é abandonar os últimos resquícios de civilização e adentrar num território, onde se trava a luta dramática entre as *vagas humanas* e a variabilidade de um meio físico que oscila entre parques períodos de fertilidade e os espasmos profundos e tortuosos que *martirizam* a terra: ora o sertão é um Paraíso (OS: 130), ora estamos diante do *martírio secular da Terra* representado pelas secas frequentes (OS: 147) .

³⁰² Jornal do Comércio, 24 de dezembro de 1902.

³⁰³ Prefácio de Leopoldo Bernucci para: CUNHA, Euclides. *op.cit.* pg. 17.

³⁰⁴ *Idem*, pg. 17.

³⁰⁵ LIMA, Luiz Costa. *Terra ignota: a construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997: 175.

³⁰⁶ BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34: 2004: 53.

³⁰⁷ *Idem*, pg. 54.

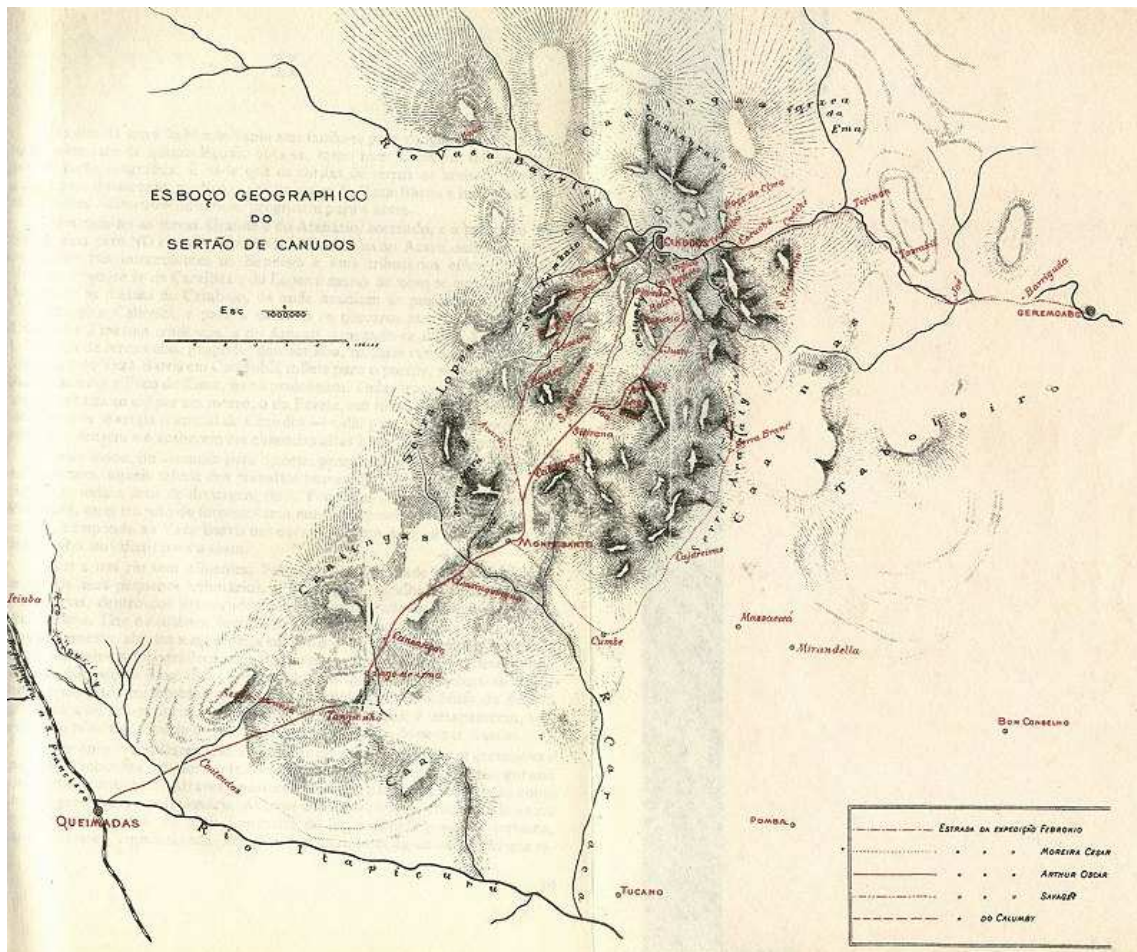


FIGURA 13: Esboço Geográfico do Sertão de Canudos. Fonte: www.euclidesdacunha.org.br (acesso em 27 de maio de 2015)

Apesar do exaustivo esforço de descrição do observador (que demonstra raro talento estilístico), dos traços de preciosismo na composição metafórica, o sertão que nos apresenta o narrador euclidiano está a *léguas* de distância das paisagens apresentadas tanto por romancistas como Taunay e Alencar, quanto das descrições pitorescas e dos traços de exotismo dos relatos de viagens. E percebemos que a entrada para os sertões de Euclides apresentam paragens sintáticas de difícil acesso ao leitor, marcando terreno para uma crítica, no começo do século XX, que sucumbiu facilmente à estigmatização, como afirma Antonio Arnoni Prado, “Ninguém lê o magistral relato da campanha de Canudos sem antes preparar o espírito para o estilo difícil, a linguagem inacessível, enalacrada no que se convencionou chamar de retórica do parnasianismo”.³⁰⁸ E ainda mais problemática é a percepção de que

³⁰⁸ PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, palco e letras: crítica e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004: 175.

“poucos leitores, mesmo hoje, saberiam dizer com precisão o lugar que o livro e seu autor ocupam nos compêndios mais recentes da nossa história literária”.³⁰⁹

A travessia do leitor de hoje, nos sertões de Euclides da Cunha, pressupõe ainda um duplo movimento de surpresas e constatações. Com o processo de modernização do país, com o desenvolvimento econômico, que acelerou o deslocamento das atividades produtivas do campo para as cidades, aprofundando ainda mais as contradições sociais e conflitos no campo, percebemos que, apesar da inexistência da *terra ignota*, devassada pela força civilizadora das diversas expedições, descrita magistralmente por Euclides, antigos problemas no interior do Brasil continuam fervilhando, os períodos de estiagem, de seca prolongada, ainda afetam profundamente as comunidades nos sertões do Nordeste, os conflitos envolvendo a posse da terra continuam matando e acentuando as disparidades sociais nos sertões de latifúndios e misérias. Apesar de Canudos estar hoje embaixo das águas, tentativa malsã de compensar com o esquecimento a “loucura e os crimes das nacionalidades”³¹⁰, constatamos ainda a força das contradições históricas que parecem empurrar o sertão para outras paragens, para as favelas, periferias das grandes cidades. Outros sertões?

Travessia pressupõe a experiência da partida e a expectativa de uma chegada que desponta no horizonte: “Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava era entretido na ideia dos lugares de saída e de chegada” (GSV: 33). Entre partida e chegada, o percurso. Tempo e espaço no atravessar estão conjugados; mudança: “Digo: o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para gente é no meio da travessia.” (GSV: 60). Quem diz: Riobaldo, narrador de *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa.

Riobaldo, como observaram muitos críticos, possui impresso em seu nome a conjugação das palavras “rio” e “baldo”. Rio é fluidez, mudança, rio de Heráclito de Éfeso, onde não se pode nadar duas vezes nas mesmas águas, sabendo que para isso há sempre um movimento contínuo de mudança, não somente das águas, mas das próprias pessoas. Em *Grande Sertão: Veredas* os rios que cortam o romance não apresentam somente uma dimensão geográfica, mas míticas, metáforas fluidas. No plano mítico, “o rio é figura de primeira grandeza. Há mesmo, no desenrolar da estória, uma indistinção em que ele e herói se confundem, superpondo-se, ou correndo paralelos.”³¹¹ Cavalcanti Proença afirma ainda que o rio chega a ser mais importante que o homem, pois “este o liga a suas emoções, dele se vale

³⁰⁹ *Idem*, pg. 175.

³¹⁰ CUNHA, Euclides da. *op. cit.* pg. 781.

³¹¹ PROENÇA, Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958: 32-3.

para dar corpo às suas ideias, associa-o a seu próprio destino de jagunço, de amoroso e de místico”.³¹² E quando Riobaldo fala da quantidade de rios, ribeirões e veredas constata que “o sertão é do tamanho do mundo” (GSV: 68).

Rio-baldo: para Cavalcanti Proença é o “jagunço frustrado na hora decisiva do último combate, assiste, da janela do sobrado, imobilizado pelo ataque, ao duelo entre Diadorim e Hermógenes”.³¹³ “Baldado”: “frustrado”, “inútil”, como poderia sugerir qualquer dicionário facilmente ao alcance das mãos? Sabemos que Guimarães Rosa gostava de brincar com palavras e destinos. Conhecedor da língua alemã, poderia talvez lançar mão de sua riqueza expressiva; “Bald” no dicionário dos irmãos Grimm não se restringe ao advérbio alemão para “logo” e “breve”, mas corresponderia no alemão antigo aos substantivos “audaz”, “temerário” e “generoso”³¹⁴, imperativos éticos do jagunço para enfrentar as adversidades, tanto na luta contra o meio e contra os outros grupos armados. Outra sugestão nos faz o crítico Willi Bolle: “se interpretamos o *baldo* em Riobaldo como uma incorporação do núcleo do verbo alemão ‘*baldowern*’ (‘explorar’), chegamos à imagem do protagonista-narrador como explorador de um rio, que é alegoricamente o Rio da História”.³¹⁵

Enquanto o narrador euclidiano, com talento descritivo, minúcia e rigor científico nos conduz pela *terra ignota*, situando-nos neste meio físico bem delimitado geograficamente, em *Grande Sertão: Veredas* nos perdemos nos sertões de Riobaldo e, como “exploradores”, nos vemos presos em um universo que nos sugere uma teia labiríntica: “enquanto em Euclides os vários mapas e a descrição verbal visam providenciar um máximo de orientação e controle numa *terra ignota*, o objetivo de Guimarães Rosa, pelo contrário – com os meandros das veredas, dos discursos e da fala do seu narrador-rio – consiste em caracterizar o sertão como lugar labiríntico”.³¹⁶ Para Leonardo Arroyo, este sertão é *mítico e espiritual*, o que em si já representaria uma contradição. É um sertão “que existe em função do jagunço e de seus ideais de comportamento, e por isso de fronteiras profundamente móveis, como reconhece o próprio Riobaldo quando a ele se refere ao longo de toda a narrativa. É o sertão diferente do de Bernardo Guimarães, de Afonso Arinos e de Euclides da Cunha, onde a paisagem é adorno

³¹² *Idem*, pg. 33.

³¹³ *Idem*, pg. 40.

³¹⁴ “BALD, *celer, fortis, goth, ahd.* Pald (GRAFF 3, 108), *mhd.* Balt, baldes (Ben. 1,80) *liber, liberalis, fidens, temerarius, aus dem begriffe der kühnheit und freiheit in den der frechheit, verwegenheit übergehend.(...)*” Deutsches Wörterbuch von Jacob u. Wilhelm Grimm. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991: 1081.

³¹⁵ BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004: 77.

³¹⁶ *Idem*, pg. 78.

objetivo, moldura de existência concreta. O sertão de Riobaldo é mágico e trans-geográfico”.³¹⁷

Se compararmos, a exemplo de Willi Bolle, os mapas de Euclides da Cunha e o mapa elaborado por Poty, com sugestões de Guimarães Rosa, e que está presente nas orelhas do livro (a depender das edições), percebemos uma diferença significativa não somente no que diz respeito às concepções e experiências no espaço do sertão, mas na forma narrativa, onde o mito escapa ao conhecimento geográfico. E, assim como nos mapas dos séculos XVI e XVII, temos um espaço aberto para a *pulsão de ficção*, desta vez, para projetar um lugar que vai muito além do conhecido e não para sobrepor, em forma de julgamento, os lugares onde a razão modelou as formas de conhecimento.

Elementos míticos e simbólicos compõem, juntamente com as referências geográficas, um mapa simbólico do sertão de Riobaldo. Se num primeiro momento, podemos identificar, com a ajuda de um mapa, os elementos geográficos e as referências a lugares, rios e chapadões presentes no romance: “Dobrados sobre o mapa, somos capazes de identificar a maioria dos topônimos e o risco aproximado das cavalgadas. O mundo de Guimarães Rosa parece esgotar-se na observação”³¹⁸, contudo, percebemos logo que essas referências cedem lugar ao mito, mostrando ambivalência na criação de um *universo fictício* que conjuga o dado geográfico e o elemento puramente simbólico:

*Cautela, todavia. Premido pela curiosidade o mapa se desarticula e foge. Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irrealis. E certos pontos decisivos só parecem existir como invenções. Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente a necessidades da composição; que o deserto é sobretudo projeção da alma, e as galas vegetais simbolizam traços afetivos. Aos poucos vemos surgir um universo fictício, à medida que a realidade geográfica é recoberta pela natureza convencional.*³¹⁹

³¹⁷ ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. 1984: 98.

³¹⁸ CANDIDO, Antonio. “O homem dos avessos” em *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964: 124.

³¹⁹ *Idem*, pg. 124.

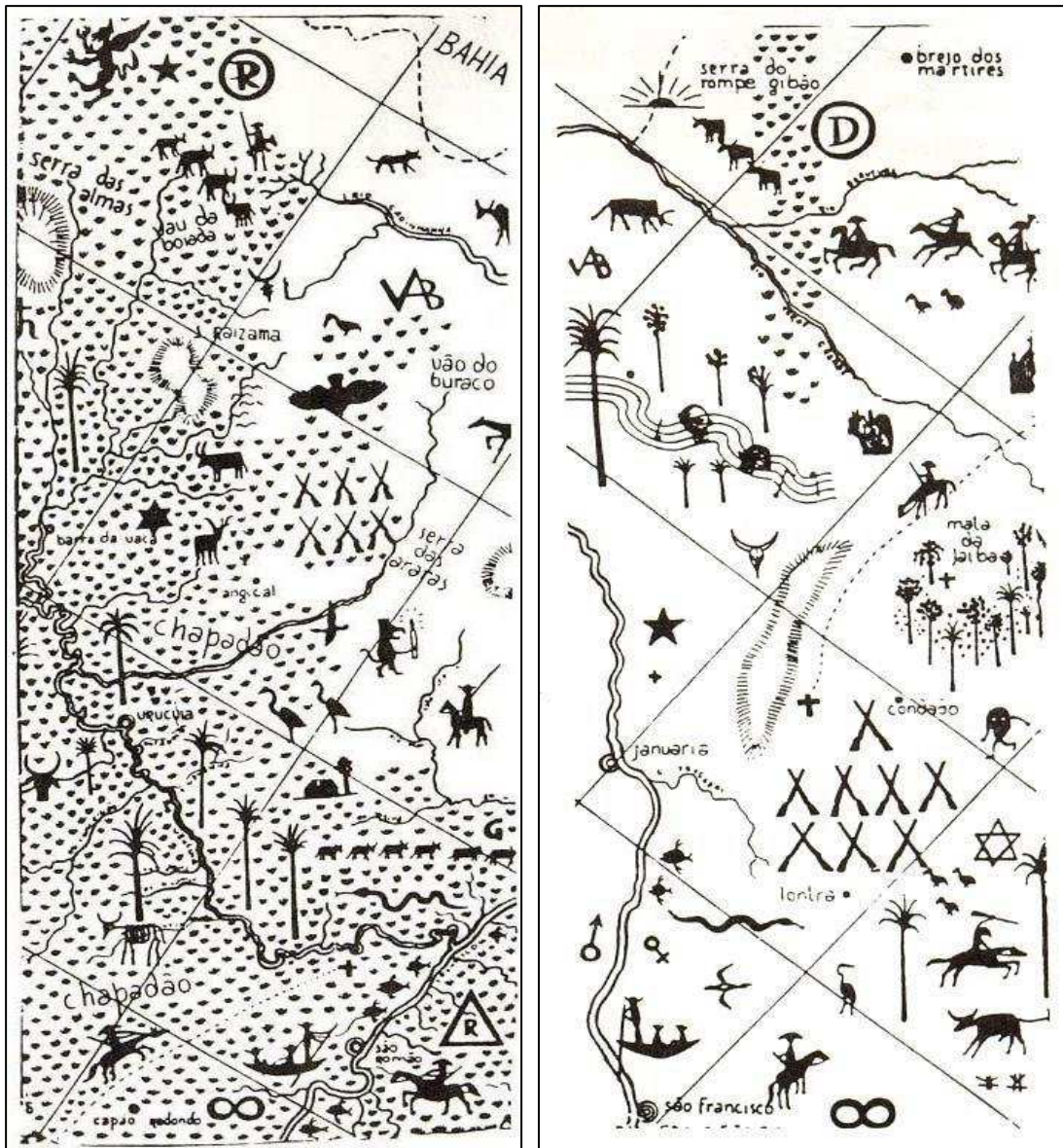


FIGURA 14: Ilustrações de Poty para as orelhas do livro *Grande Sertão: Veredas*, mapa elaborado a partir de sugestões de Guimarães Rosa em conversa com o artista.

Em destaque, a liberdade na criação, o “uso livre dos dados geográficos” que acaba “plenamente confirmado no mapa de Poty”.³²⁰ Como afirma ainda Willi Bolle: “trata-se de uma representação do sertão que mistura elementos da cartografia convencional (rios,

³²⁰ BOLLE, Willi. *op. cit.* pg. 59.

montanhas, cidades)³²¹ com desenhos ilustrativos (vegetação, animais, homens edifícios, objetos), figurações de seres fabulísticos (demônios, um monstro) e emblemas esotéricos”.³²²

Ambivalência não pressupõe sobreposição de planos, mas congregação de valores. Não é possível negar que “a natureza física lastreie a natureza do Grande Sertão”, porém, como acrescenta o próprio Costa Lima, “ela não se limita a ser este correlato. Se os personagens combinam nos seus nomes e nas suas carreiras sentidos opostos, o sertão congrega dimensões opostas (ele é um ponto físico preciso e é um ponto cósmico)”.³²³

Se tivéssemos o plano descritivo do sertão de Minas sobreposto ao plano simbólico, perderíamos a dimensão ambivalente entre *logos* e *mythos* e, assim, teríamos unicamente um romance de caráter documental, regionalista no sentido mais estrito do gênero. É preciso, todavia, observar que a presença do *lastro* (ou seria *rastro*?) da natureza regional constitui, como afirma Eduardo Coutinho, a *face documental* do romance. Como observa o crítico, o ponto de partida para a representação do sertão apoia-se na experiência concreta de Guimarães Rosa no interior de Minas: “indubitavelmente, Guimarães Rosa começou o seu processo de representação da realidade por uma região concreta onde havia passado grande parte da vida, transformando-a ou recriando-a, em seguida, para formar o universo de seu romance.”³²⁴ Mas, para Eduardo Coutinho, essa *transformação* ou *recriação* não perde de vista a realidade primeva, o sentido de referência a uma região geográfica específica, entranhada no coração de Minas³²⁵, e na qual muitos pesquisadores se aventuraram ao traçar

³²¹ É importante destacar o conhecimento que Guimarães Rosa possuía dos Gerais. O escritor deixou-nos em *Boiada* anotações de viagens que empreendeu pelo sertão mineiro. Segundo Mônica Meyer, *Boiada* “representa um inventário informal da fauna e da flora do sertão mineiro na década de 1950 e uma descrição sociocultural do vaqueiro” (MEYER, Mônica. *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008: 123). Além disso, as anotações presentes no livro revelam uma percepção da natureza intimamente experimentada e aguçada pelos sentidos de Rosa: “Guimarães Rosa vê o mundo animadamente e faz uso da audição, do olfato, do tato e do paladar para captar a intensidade do momento vivido. A natureza se revela em múltiplas sensações experimentadas. As descrições detalhadas de belas auroras e crepúsculos, do canto e da plumagem dos pássaros, da cor e do cheiro das flores, do morro da Garça são registros sertanejos que se apresentam com graça ao leitor, redimensionando o universo em constante processo de transformação. A cor, o som e o cheiro dos Gerais exalam do texto. O tato aparece no corpo a corpo com a boiada e com os vaqueiros e também está presente nas cordas da viola dedilhadas pelos vaqueiros. O paladar se manifesta por meio da comida, especialmente no tempero (quando tem), e da bebida de um gole d’água diretamente na fonte. Dessa forma, ao saborear a viagem, Guimarães Rosa conjugar sabor com saber.” *Idem*, pgs. 128-29.

³²² *Idem*, pg. 59.

³²³ LIMA, Luiz Costa. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969: 72.

³²⁴ COUTINHO, Eduardo F. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande Sertão: Veredas*. Salvador-BA: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993: 15.

³²⁵ Na correspondência entre Guimarães Rosa e seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, Rosa fala da profunda influência da vida das *paisagens sertanejas* na composição de *Sagarana*: “Por outro lado, o sertão é de suma autenticidade, total. Quando eu escrevi o livro, eu vinha de lá, dominado pela vida e paisagem sertanejas. Por isso mesmo, acho hoje, que há nele certo exagero na massa da documentação.” (Bizzarri, Edoardo. *J.*

os itinerários do jagunço Riobaldo, percorrendo, assim, os sertões à procura das referências espaciais presentes no livro.³²⁶

Transmutação poderia significar o abandono de um ponto de partida e, assim, quanto mais nos distanciamos desse ponto, mais uma nova realidade se abre, não somente como contemplação de um horizonte de expectativas, mas de transformações impressas na própria experiência do percurso, estamos novamente diante da potência metafórica presente na palavra “travessia”: “Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mais vai dar na outra banda é num ponto muito mais embaixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso?” (GSV: 33). Não somente se chega num ponto diferente daquele que se apresentava no horizonte de expectativas, mas o próprio ponto de partida adquire outro sentido depois da travessia.

O mapa de Poty nos mostra que não é possível a separação entre os elementos simbólicos, místicos e as referências geográficas. Com efeito, há uma profunda “coexistência do real e do fantástico, amalgamados na invenção e, as mais das vezes, dificilmente separáveis.”³²⁷ Além disso, como aponta Antonio Candido, a própria topografia apresenta significativa variabilidade que não depende de fatores externos, mas das disposições interiores, (meta)físicas, da personagem. É o caso do Liso do Sussuarão e das Veredas-Mortas.

No entanto, é preciso observar que, “não se trata de uma visão psicológica da terra sertão”.³²⁸ O que está em jogo é uma natureza ambivalente. O sertão se transforma à medida que os personagens realizam uma travessia que não é somente física, assim, “ele passa a não ser mais apenas território onde se cumpre um trajeto pois se confunde com as próprias possibilidades deste trajeto, que é o humano”.³²⁹ É dessa forma, que o “sertão” se desdobra em “sertões”, multiplicidade que logo no título do romance é apontada pela palavra “veredas”.

Na correspondência entre Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri, seu tradutor italiano, o escritor mineiro, a propósito da tradução de *Corpo de Baile*, responde a dúvida de seu tradutor que lhe pede a definição da palavra “vereda”, que o próprio Bizzarri pretende não traduzir e introduzir na língua italiana. Guimarães Rosa então responde:

Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano/Edoardo Bizzarri. São Paulo: T.A. Queiroz: Instituto Cultural Italo-brasileiro, 1980: 58).

³²⁶ É o caso de Alan Viggiano em *Itinerário de Riobaldo Tatarana*. Belo Horizonte/Brasília: Ed. Comunicação/INL, 1974. Nesse trabalho, autor percorreu o interior de Minas, procurando refazer as trilhas de Riobaldo.

³²⁷ CANDIDO, Antonio. *op. cit.* pg. 125.

³²⁸ LIMA, Costa. *op. cit.* pg. 72.

³²⁹ *Idem*, pg. 72.

*Mas, por entre as chapadas, separando-as (ou, às vezes, mesmo no alto, em depressões no meio das chapadas) há as veredas. São vales de chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. Nas veredas, há sempre o buriti. De longe, a gente avista os buritis, e já se sabe: lá se encontra água. A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros.*³³⁰

Nesta descrição estão presentes alguns elementos que Cavalcanti Proença classificaria como pertencentes ao *plano mítico* de *Grande Sertão: Veredas*, caso este dos buritis e dos pássaros que, juntamente com as passagens referentes ao Urucuia, ao rio São Francisco, aos ventos anunciadores e até mesmo a presença metafórica do mar, confere nota telúrica ao romance de Guimarães Rosa.

Os buritis constituem “uma nota de suavidade no livro intensamente dramático de Guimarães Rosa”,³³¹ assim afirma Cavalcanti Proença. Com efeito, a vista dos buritis não anuncia somente o lugar onde é possível obter água depois das andanças fatigantes pelos chapadões dos Gerais, mas é uma espécie de miragem lírica, lugar onde a metáfora semeia poesia. O buriti está presente na canção de Siruiz; anuncia a saudade de Otacília e faz lembrar os olhos de Diadorim:

*Buriti, minha, palmeira,
Lá na vereda de lá:
Casinha da banda esquerda,
Olhos de onda do mar...
(GSV: 48)*

É também na presença dos buritis, que Riobaldo busca inspiração para compor os seguintes versos:

*Trouxe tanto este dinheiro
O quanto, no meu surrão,
P’ra comprar o fim do mundo
No meio do Chapadão.*

*Urucuia – rio bravo
Cantando à minha feição:
É o dizer das claras águas
Que turvam na perdição.*

Vida é sorte perigosa

³³⁰ BIZZARRI, Edoardo. *op. cit.* pg. 22-3.

³³¹ PROENÇA, Cavalcanti. *op. cit.* pg. 54.

*Passada na obrigação:
Toda noite é rio-abaixo,
Todo dia é escuridão...
(GSV: 297)*

A estes versos que, segundo o próprio Riobaldo, foram compostos ao raiar do dia e na presença dos buritis (elemento que inspira poesia): “quando o dia clareou de todo, eu estava diante do buritizal. Um buriti – tetéia enorme. Aí sendo que eu completei outros versos, para ajuntar com os antigos, porque num homem que eu nem conheci – aquele Siruiz – eu estava pensando”, comparem-se os versos da canção de Siruiz:

*Urubu é vila alta,
Mais idosa do sertão:
Padroeira, minha vida –
Vim de lá, volto mais não...
Vim de lá, volto mais não?...*

*Corro os dias nesses verdes,
Meu boi mocho baetão:
Buriti – água azulada,
Carnaúba – sal do chão...*

*Remanso de rio largo,
Viola da solidão:
Quando vou p´ra dar batalha,
Convido meu coração...
(GSV: 111)*

Siruiz, ninguém mais viu, morreu num tiroteio. Ninguém lembra mais daqueles versos, só Riobaldo carrega-os em sua memória durante toda a narrativa. À lembrança dos versos de Siruiz somam-se outras da infância de Riobaldo, como a visita de Joca Ramiro a seu padrinho-pai Selorico Mendes, os carinhos da mãe Bigri e a travessia do Velho Chico na companhia do menino Diadorim. Memória: veredas poéticas; como afirma Paul Ricoeur, o ponto em comum entre a memória e a imaginação é a “presença do ausente”.³³²

Ausência que se transforma continuamente na narrativa de Riobaldo. A canção de Siruiz, enquanto afirmação dessa ausência, não contém unicamente uma nota idílica da vida sertaneja, mas constitui, como o afirma Arrigucci Jr., uma “forma híbrida também ela de narração épica e instantâneo lírico, contém cifrado em suas palavras enigmáticas o destino de

³³² RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007: 61.

Riobaldo. Desse fundo obscuro da poesia oral vai desenrolar-se a história de sua vida.³³³ O caráter profético da canção como anúncio do destino de Riobaldo está presente. No entanto, é preciso pensar nos momentos em que a canção é lembrada, recorrência que a transforma em “um espelho, um brasão, um resumo que só ganha sentido à medida que a vida do herói a reproduz”.³³⁴

Debater-se entre presente e passado³³⁵ é o conflito que faz nascer distintas pulsões na experiência de Riobaldo. Enquanto o presente, no qual Suzi Sperber enfatiza que Riobaldo “também é outro”, representa a “razão, memória, esforço lógico, racional”; o passado, por sua vez, é “subjetividade, emoção, saudade, poesia”. Presente e passado, signo e sentimento³³⁶ congregam-se para prenunciar profecias: “é o dizer das claras águas/ que turvam na perdição”. Da *água azulada* que corre aos pés do buriti, temos agora as águas, que mesmo *claras*, transtornam-se, como uma pedra que ao atingir a superfície de um rio, deforma a imagem fiel que espelhava de seu observador.

A canção de Siruiz pode ser vista como síntese desses conflitos, deslizamento entre as pulsões de desejo e morte³³⁷; “presença do ausente” que encontra na *poiesis* seu ponto culminante, posto que esta, enquanto passagem da ocultação à presença, representa o impulso criador de Riobaldo e uma ação sempre reveladora.

A canção de Siruiz representa para Cavalcanti Proença, o “encontro de Riobaldo com a poesia”,³³⁸ em primeira instância, tanto a canção de Siruiz como os versos compostos por Riobaldo representam o encontro entre memória e *poiesis* no jogo narrativo. Porém, Riobaldo guarda para si os versos que só serão conhecidos por seu interlocutor urbano e que chegam a causar certo estranhamento ao próprio jagunço-poeta: “Nem eles me deram refrigério. Acho que porque eu mesmo tinha inventado o inteiro deles. A virtude que tivessem de ter, deu de se recolher de novo em mim, a modo que o truso dum gado mal saído, que em sustos se revolta para o curral, e na estreiteza da porteira embola e rela.” (GSV: 297). Não é a memória que alimenta a *poiesis*, mas o contrário. Nesse caso, a impossibilidade de atribuir valor aos versos é devida à própria impossibilidade de Riobaldo de *abstrair-se da ação presente*, o que seria

³³³ ARRIGUCCI JR. Davi. *Romance e experiência em Guimarães Rosa*. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, N. 40, novembro de 1994.

³³⁴ RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004: 78.

³³⁵ SPERBER, Suzi. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982: 74.

³³⁶ *Idem*, pg. 74.

³³⁷ *Idem*, pg. 74.

³³⁸ PROENÇA, Cavalcanti. Op. cit. pg. 54.

possível somente através da *poiesis*, tentativa de conferir valor aos signos e sentimentos³³⁹. Se ele guarda para si estes versos é porque sabe que o tema da canção reside na própria suspensão das certezas que representa sua vida, espécie de neblina que torna o passo incerto: “Vida é sorte perigosa/ Passada na obrigação:/Toda noite é rio-abaixo,/Todo dia é escuridão...”

Tão expressivo quanto a canção de Siruiz e Riobaldo, em sua forma de combinar memória e *poiesis*, é o espaço ambivalente que o sertão ocupa no romance de Guimarães Rosa. Segundo Walnice Nogueira Galvão, o sertão *comparece* “como o substrato que fundamenta a fabulação ficcional”.³⁴⁰ Diríamos que o sertão é o substrato *poiético* da ficção roseana, que transcende qualquer fronteira regionalista, constituindo-se, assim, um mundo que escapa a todas as tentativas de determinação e onde os conflitos mais latentes, assumem seu “significado universal graças à invenção, que subtrai o livro à matriz regional para fazê-lo exprimir os grandes lugares, em os quais a arte não sobrevive: dor, júbilo, ódio, amor, morte, - para cuja órbita nos arrasta a cada instante, mostrando que o pitoresco é acessório e que na verdade o Sertão é o Mundo”.³⁴¹

A ambivalência do sertão em GSV surge, primordialmente, na sua própria relação com o romance regionalista, afirmando Ettore Finazzi-Agró, que “de modo mais radical, pode-se dizer que o regionalismo roseano é condição de uma ausência de determinações espaciais e é por ela determinado, é por ela tornado presente e real”, sendo que a *escolha* do espaço do sertão “como lugar único da ação romanesca permite a sua dilatação para além de toda especificação espacial, sendo esta especificidade recuperada na própria absolutização do lugar contado”.³⁴²

Específico e absoluto, o sertão ora comparece com seus rios, buritis, chapadões e veredas, ora foge estrategicamente para retornar em seguida com força maior: “Sertão é isto: o senhor empurra pra trás, mas de repente ele volta a rodear o senhor dos lados. Sertão é quando menos se espera; digo” (GSV: 267). O sertão não *retorna* como paisagem, mas força entranhada na experiência do narrador-jagunço-explorador: “sertão é onde o pensamento da

³³⁹ Aqui há uma clara modificação da seguinte afirmação de Bergson: “Para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar”. BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999: 90. A *poiesis* é tomada aqui, como a possibilidade de conferir valor ao *inútil*, ao *querer sonhar*. Assim, não somente o passado, mas tanto o presente, como o futuro, pressupõe a *poiesis* como possibilidade latente de *evocação* de imagens.

³⁴⁰ GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986: 67.

³⁴¹ CANDIDO, Antonio. *op. cit.* pg. 122.

³⁴² FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001: 88.

gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...” (GSV: 24). Riobaldo procura situar seu interlocutor no espaço dos acontecimentos; o lugar das ações: “Os lugares sempre estão aí em si, para confirmar”. (GSV: 26). Mas o sertão também é o espaço onde o narrador reflete sobre as ações acontecidas e, por esse motivo, afirma em tom de perigo existencial e desfechando uma das muitas reflexões sobre o sertão: “Viver é muito perigoso”. Percebemos, então, que, dessa forma, o sertão se confunde com o espaço narrado e com o espaço de reflexão do narrador. Enquanto espaço de reflexão, o sertão apresenta-se como conjugação entre memória e *poiesis*.

Sobre a importância da memória em *Grande Sertão: Veredas* é importante destacar que, a “lembrança do passado dá a Riobaldo a possibilidade de se tornar consciente do sentido e valor dos acontecimentos, do sentido e valor de sua vida” e ainda, como afirma Suzi Sperber, a “estrutura do real corresponde à estrutura dos acontecimentos e da vida”.³⁴³ Neste *tornar-se consciente*, Riobaldo procura atribuir sentido às experiências vividas, assim, o sertão ressurgue como espaço da memória, tornado ativo pelo movimento *poiético*, que tem na narrativa o espaço concreto que congrega memória e criação: “Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente.” (GSV: 93). Sertão é a própria *matéria vertente*: signo e sentimento, caos e cosmos, memória e criação.

Ao comparar o sertão de Euclides da Cunha e o sertão de Guimarães Rosa, Willi Bolle acentua uma diferença essencial para definir *Grande Sertão: Veredas* como *reescrita* d’*Os Sertões*: “Enquanto Euclides escreve *sobre* o sertão, apesar da empatia que sente pela ‘terra’, Guimarães Rosa escreve *como* o sertão, incorporando o potencial dedálico da paisagem ao seu método de narrar”.³⁴⁴ Nesse escrever *como*, o sertão surge como “forma de pensamento”, onde o “estilo, a composição e o modo de pensar são labirínticos”.³⁴⁵ Para o crítico, o princípio que rege a composição do romance reside no “labirinto dentro de um labirinto”:

*O aspecto teseico e o dedálico estão imbricados em Grande Sertão: Veredas. Trata-se de um labirinto narrado (a história das errâncias de Riobaldo) entrelaçado com o labirinto da narração (o trabalho da memória). Um labirinto dentro de um labirinto – essa construção em abismo é o princípio de composição do romance. Também no nível intertextual, sendo a intertextualidade uma das características do discurso labiríntico. Na narrativa rosiana estão embutidos outros textos: entre eles, como já vimos, o labirinto sertanejo descrito por Euclides da Cunha.*³⁴⁶

³⁴³ SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1967: 74.

³⁴⁴ BOLLE, Willi. *op. cit.* pg. 82.

³⁴⁵ *Idem.* pg. 82.

³⁴⁶ *Idem.* pg. 82.

Enquanto *labirinto narrado*, o sertão apresentaria os aspectos que Antonio Candido definiria como *realidade envolvente*, que serve de “quadro à concepção do mundo e de suporte ao universo inventado”.³⁴⁷ Nesse sentido, é que Walnice Nogueira Galvão atribuir-lhe-ia a condição de “substrato que fundamenta a fabulação ficcional”.³⁴⁸ Neste *universo, inventado* por um processo de *fabulação ficcional*, temos um sertão que se apresenta como labirinto ficcional que, como define Bolle, é constituído pelo *trabalho da memória* e, como já pontuamos anteriormente, pelo trabalho da *poiesis*. É pelo contínuo deslizamento entre espaço narrado e espaço de narração que o sertão amplia suas fronteiras: “O sertão é do tamanho do mundo” (GSV: 68).

A *feitura labiríntica*, segundo Willi Bolle, é o ponto no qual as representações do sertão de Guimarães e Euclides da Cunha diferem de forma radical. Pois, enquanto “o narrador d’*Os Sertões* descreve o ‘labirinto monstruoso’ do sertão humano com distanciamento e pré-conceitos”³⁴⁹, como que receando contagiar-se, o narrador de *Grande Sertão: Veredas* mergulha de cabeça nesse labirinto, assemelhando-se a ele no seu modo de narrar”.³⁵⁰ O que está em jogo na *feitura labiríntica* do sertão roseano é a “superação da cartografia mimética (mesológica)”,³⁵¹ mas em nosso entender, não em detrimento de um “mapeamento da mente humana”³⁵², mas por uma cartografia mito-poética. Assim, retornarmos (como num movimento crítico labiríntico) ao mapa de Poty, que comparado ao desenho de Euclides da Cunha, presente em sua *Caderneta de Campo*, ilustra a diferença na *feitura labiríntica* das representações do sertão:

³⁴⁷ CANDIDO, Antonio. op. cit. pg. 123.

³⁴⁸ GALVÃO, Walnice Nogueira. op cit. pg. 67.

³⁴⁹³⁴⁹ Importante notar que o próprio Euclides da Cunha recorre à imagem do labirinto para metaforizar o caos na organização do que chama de *urbs monstruosa de barro*: “Não se distinguem as ruas. Substituíam-as dédalo desesperador de becos estreitíssimos, mal separando o baralhamento caótico dos casebres feitos ao acaso, testadas volvidas para todos os pontos, cumeeiras orientando-se para todos os rumos, como se tudo aquilo fosse construído, febrilmente, numa noite, por uma multidão de loucos...” (OS: 292). Tal imagem é ilustrada pelo próprio Euclides da Cunha em sua *Caderneta de campo*, que desenha a vista de Canudos, onde é possível perceber a disposição das casas, formando o aspecto labiríntico que seria mencionado n’*Os Sertões*. Ver imagem da página seguinte. Outros desenhos e anotações podem ser conferidos em: CUNHA, Euclides da. *Caderneta de campo*; introdução, notas e comentário por Olímpio de Souza Andrade. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1975.

³⁵⁰ BOLLE, Willi. op. cit. pg. 85.

³⁵¹ *Idem*, pg. 85.

³⁵² *Idem*, pg. 85.

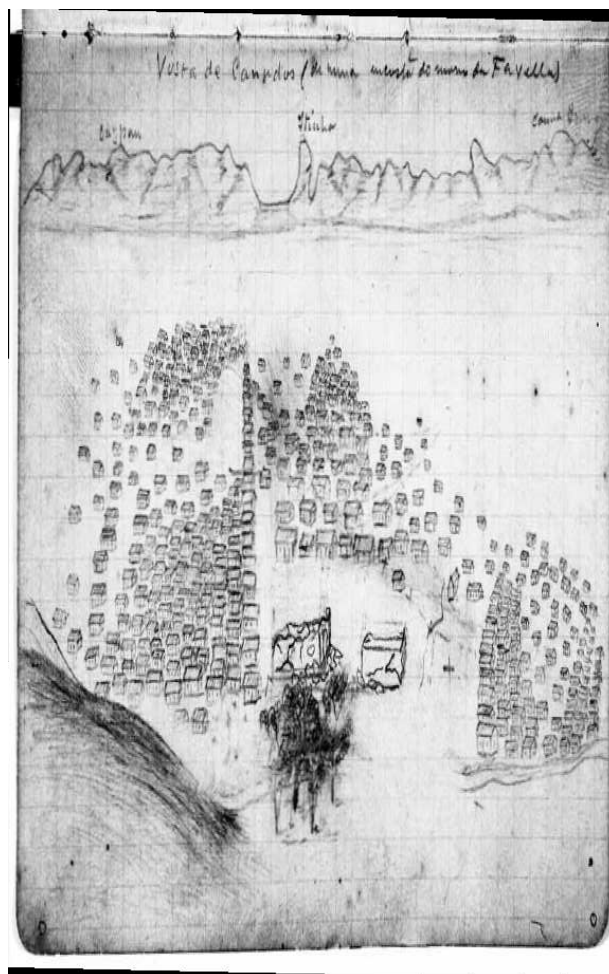


FIGURA 15: *Vista de Canudos de uma encosta do Morro da Favela*. Fonte: Acervo do IHGB.

Sertão: onde o poder de narrar se faz mais forte que a força da própria palavra. Da importância que Riobaldo confere ao poder de narrar, Heloisa Starling acrescenta “Sem dúvida, sua narrativa é uma espécie de finalização, uma forma específica de arremate que a palavra oferece à ação para que ela se complete em uma história. Sem essa finalização e sem a articulação realizada pela memória para preservar a ação do esquecimento, não sobrariam histórias a serem contadas – e as vidas humanas restariam no vazio onde nada pode sustentá-las nem orientá-las”.³⁵³ Pior que o silêncio ou o vazio de narrativas, talvez fosse o perigo de histórias únicas, aceitas e cristalizadas pelo tempo; risco sempre circundante de construir todas as experiências possíveis, imaginários, crenças e esperanças em torno de uma única história que todos aceitam como verdadeira. Talvez, por esse motivo, a história de Riobaldo não possua um ponto final e, igualmente, seu sertão não possua fronteiras e a narração, talvez,

³⁵³ STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Revan: UCAM, IUPERJ, 1999: 178.

não seja outra coisa que não “essa palavra que ultrapassa o silêncio de uma vida não vivida, uma vida que findaria fracassada não fosse ele contar sua aventura, viver o vazio insuportável que o habita, levar Diadorim consigo para não morrer, também ele, em Paredão”.³⁵⁴

A travessia dos leitores pelo sertão rosiano, nos primeiros momentos de leitura de *Grande Sertão: veredas*, pode até assemelhar-se à primeira tentativa fracassada que os jagunços empreendem para atravessar o Liso do Suçuarão. Desafio que pode ser superado se, enfim, “aprendermos a paciência dos capiaus rosianos, aceitaremos a dificuldade, nossa ignorância, nossa falta de entendimento do que é dito, como elementos da narrativa, que mais adiante serão transformados em conhecimento, o qual, por sua vez, nos transformará”.³⁵⁵

O restante? Nonadas...

³⁵⁴ *Idem*, pg. 178.

³⁵⁵ SPERBER, Suzi Frankl. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982: 151.



Desenho elaborado por Poty, que ficou a cargo das ilustrações do livro *Saganara*, publicado em 1946, e no qual foi incorporado. Transposto para o corpo desta tese, o desenho procura reforçar o lirismo das imagens sertanejas. Aqui não é somente a tentativa de destacar a imagem de um vaqueiro, ou jagunço, mas a imagem articula condição humana e espaço *poiético* do sertão rosiano. Travessias...

CAPÍTULO 5

**Patativa do Assaré:
A experiência *poiética* do sertão**

Poesia, experiência e sociedade

Walter Benjamin inicia seu ensaio intitulado “Experiência e pobreza” com a parábola de um velho pai que, em seus últimos momentos de vida, revela aos filhos que havia deixado um tesouro enterrado nos vinhedos de sua propriedade. Depois de procurar em vão o tal tesouro, os filhos desistem e somente com a chegada do outono, percebem que a riqueza da qual o pai se referia estava diante deles o tempo todo: as vinhas. Depois de transcorrido esse tempo, os filhos puderam compreender “que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho”.³⁵⁶ Modificando um pouco a interpretação de Benjamin da experiência transmitida pelo velho pai, podemos considerar também que a verdadeira riqueza é dádiva da terra e que é necessário tempo para enxergar o verdadeiro valor das coisas.

O célebre ensaio de Benjamin de 1933 interroga sobre o lugar da experiência num mundo de profundas transformações sociais, técnicas, políticas e econômicas. Haveria lugar para a “experiência” (*Erfahrung*) numa sociedade capitalista, que privilegia o desenvolvimento técnico e o conhecimento tecnicista da humanidade? Este ensaio de Benjamin, juntamente com outros textos escritos na década de 30³⁵⁷, centraliza o declínio da experiência nas seguintes perspectivas: “de um lado, demonstra o enfraquecimento da *Erfahrung* no mundo capitalista moderno em detrimento de um outro conceito, a *Erlebnis*, experiência vivida, característica do indivíduo solitário”³⁵⁸; Benjamin, ao mesmo tempo, esboça, como afirma Jeanne Marie Gagnebin, “uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento do social.”³⁵⁹

³⁵⁶ Benjamin, Walter. “Experiência e pobreza”, em: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, volume 1. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987: 114.

³⁵⁷ “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”

³⁵⁸ “Walter Benjamin ou a história aberta”. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin para as *Obras escolhidas* de Benjamin. Pg. 09.

³⁵⁹ *Idem*, pg. 09.

O novo conceito de barbárie, do qual Benjamin lança mão para definir um tempo pobre de experiência, nos leva a pensar numa nova experiência que sempre impele ao sincrônico. No entanto, para o filósofo alemão, essa *pobreza de experiência* significa que “não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso”.³⁶⁰ A única experiência possível consistiria na ostentação, ou libertação de toda a experiência. Benjamin, contudo, não pôde experimentar o auge daquilo que Guy Debord definiria como *sociedade do espetáculo*.³⁶¹ Para Debord, a origem do *espetáculo* está, justamente, na “perda da unidade do mundo”³⁶², onde o espetáculo constituiria a linguagem que representa essa perda: à experiência sucede-se o espetáculo.³⁶³

A pergunta que fazemos é: como o poeta vivencia todas essas profundas transformações em seu tempo? Em certo sentido, a pergunta poderia ser reformulada dessa forma: como o poeta torna-se contemporâneo? Tal indagação nos leva a refletir sobre o significado de “pertencer” a um determinado tempo, de ser contemporâneo. Giorgio Agamben no texto intitulado “O que é o contemporâneo?” procura responder essa questão partindo das *Considerações intempestivas (Unzeitgemässe Betrachtungen)* de Friedrich Nietzsche. Se o filósofo alemão anunciou uma desconexão entre *contemporaneidade* e *atualidade*, Agamben conclui que: “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural”³⁶⁴, é exatamente por esse motivo, por manifestar essa espécie

³⁶⁰ BENJAMIN, Walter. op. cit. pg. 118.

³⁶¹ Importante notar que Debord utiliza esse termo não para definir a pobreza de experiência de uma sociedade que banaliza a imagem, mas de uma sociedade, na qual o desenvolvimento do capital atinge determinado ponto onde ele mesmo converte-se em imagem: “O espetáculo é o *capital* em tal grau de acumulação que se torna imagem”. (DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997: 25).

³⁶² *Idem*, pg. 23.

³⁶³ Não é de outra forma, senão a crítico-poética, que Giuseppe Ungaretti, no prefácio para a tradução italiana de poemas de Murilo Mendes, irá nos falar, não do espetáculo, mas da vertiginosa valorização do número com o desenvolvimento das civilizações no Ocidente: “O Ocidente cresceu sobre um jogo de números, um jogo em que o esforço era não deixar nada ao acaso, e tender à harmonia. A civilização do número alastrou-se, e não há hoje um ponto na terra em que o homem não tenda a se apossar dela e não sofra de toda espécie de complexos para fazê-la sua. Isso acontece hoje, quando o número quase não encontra mais desenvolvimentos para representar, em seus discursos, a natureza, quando o número se torna quase inoperante, e a experiência dos físicos, a filosofia da natureza parece quase ser guiada pela demência”. UNGARETTI, Giuseppe. *Razões de Uma Poesia e Outros Ensaios*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994:228.

³⁶⁴ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009: 58

de *anacronismo*, ou *discronia*, que “ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo”.³⁶⁵

Contemporâneo, portanto, não é aquele que se deixa levar pelo seu tempo, como numa enxurrada que arrasta consigo tudo que estiver beirando em suas margens. Nem mesmo, é aquele que vive à sombra de outros tempos, um “nostálgico que se sente em casa mais na Atenas de Péricles, ou na Paris de Robespierre e do Marquês de Sade do que na cidade e no tempo em que lhe foi dado viver”.³⁶⁶ É possível fugir de sua cidade, mas não de seu tempo, pois este *lhe pertence irrevogavelmente*.³⁶⁷ Ser contemporâneo, neste sentido, é ser capaz de um duplo movimento: proximidade e distanciamento. A metáfora da enxurrada serve justamente para ilustrar a condição daquele que adere plenamente a seu tempo: “Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela”.³⁶⁸

Ao pensar a condição do poeta – e do contemporâneo – Agamben propõe uma segunda definição de contemporaneidade: “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”.³⁶⁹ Definição poético-filosófica que, aparentemente, contrapõe luz e escuridão. Porém, escuridão não significa simplesmente a total ausência de luz, mas “um produto da nossa retina”.³⁷⁰ Assim, o poeta seria contemporâneo na medida em que consegue “enxergar” na escuridão; ou nas palavras do filósofo italiano, ser capaz de perceber o escuro, “não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes”.³⁷¹

³⁶⁵ *Idem*, pg.59.

³⁶⁶ *Idem*, pg. 59.

³⁶⁷ *Idem*, pg. 59.

³⁶⁸ *Idem*, pg. 59.

³⁶⁹ *Idem*, pg. 62.

³⁷⁰ Agamben recorre inicialmente à neurofisiologia para desenvolver uma ideia de escuro que não implica a ausência de luz, mas a capacidade do sistema ótico de produzir um efeito particular: “O que acontece quando nos encontramos num ambiente privado de luz, ou quando fechamos os olhos? O que é o escuro que então vemos? Os neurofisiologistas nos dizem que a ausência de luz desinibe uma série de células periféricas da retina, ditas precisamente *off-cells*, que entram em atividade e produzem aquela espécie particular de visão que chamamos escuro. O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não-visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina.” AGAMBEN, Giorgio. *op. cit.* pg. 63.

³⁷¹ *Idem*, pg. 63.

Distanciamento e aproximação não é somente o duplo movimento que constitui a relação do sujeito e a contemporaneidade, mas a própria relação entre lírica e sociedade. A lírica, enquanto aquele *objeto* do qual nos fala Theodor Adorno, que sempre *pretendeu se resguardar* das *engrenagens* sociais, aspirou sempre a uma autonomia reconhecível, procurando definir-se como a “esfera de expressão que tem sua essência precisamente em não reconhecer o poder da socialização, ou em superá-la pelo *pathos* da distância, como no caso de Baudelaire ou de Nietzsche”³⁷². Contudo, o que aparentava distância parece revelar, na verdade, intimidade; o que nos faz voltar os olhos não para *fora* do corpo da obra, em busca das referências ou dos mínimos indícios que ligam o poeta ao mundo, mas, um movimento crítico que se volta para *dentro* da própria obra de arte, no intuito de reconhecer na intimidade da obra de arte, as tramas de múltiplos fios que entrelaçam indivíduo e sociedade.

A relação que Adorno estabelece se dá dialeticamente entre individuação e universalidade. O próprio *conteúdo*, *substância* ou *teor* (*Gehalt*) do poema não seria simplesmente a “mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação, conquistam sua participação no universal”.³⁷³ Essa *conquista* não significa que o poema seja o substrato expressivo das vivências coletivas, mas o “mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano”.³⁷⁴ É desse *mergulho*, que, por fim, nasce uma *esperança*: “A composição lírica tem a esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal”.³⁷⁵

Resta-nos ainda indagar como o poeta, partindo de condições específicas, da *irrestrita individuação* de sua voz particular, para transformar-se em porta-voz de um grupo, amplifica sua voz até que ela se transmute na voz de um povo.³⁷⁶ Veias que abertas deixam escorrer o

³⁷² ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. Em: *Notas de literatura*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012: 65-66

³⁷³ *Idem*, pg. 66.

³⁷⁴ *Idem*, *Ibidem*.

³⁷⁵ *Idem*, *Ibidem*.

³⁷⁶ Conta-nos o padre Antônio Vieira (que não é o padre Vieira dos *Sermões*, mas um amigo e admirador de Patativa do Assaré) em caráter anedótico que, convidado para um evento no qual estaria Patativa do Assaré, inicia sua fala afirmando categoricamente não gostar do poeta: “Não gosto de Patativa do Assaré. Não o suporto. Não o tolero. Não consigo ocultar ou disfarçar a minha ojeriza ou antipatia por ele...”. Para surpresa de todo o público que já esboçava insatisfação diante da fala do padre, este revela os motivos que o levam a não gostar de Patativa: “Não gosto, não tolero, não suporto Patativa, porque eu acreditava ingenuamente, infantilmente, credulamente, fosse eu o mais autêntico intérprete do sertanejo, a voz mais altiloquente e vibrante das angústias, das lágrimas choradas, da revolta dos nossos campônios, o microfone e alto—falante de

sangue que desagua no rio que dá vida a um povo. Essa, no entanto, é uma indagação maliciosa, emboscada para que se possa falar da posição social do artista, sua identificação com as experiências e sentimentos coletivos, do caráter político e social que pode adotar a obra de arte, bem como de sua importância e significação cultural.³⁷⁷

Filosofia de um trovador nordestino

Patativa: pequena ave canora; pássaro que dizem imitar o canto de outros pássaros como o bem-te-vi. Aos cantadores virtuosos assomavam-se apelidos que denotassem suas proezas poéticas, sendo Patativa um apelido que conferia a seu portador a qualidade de um canto mavioso e versátil.

Assaré: cidade do interior cearense, próxima a Juazeiro do Norte e, segundo Gilmar de Carvalho, constituía, até o começo do século XX, um desvio usado por boiadeiros que vinham dos Inhamuns em direção ao Piauí.³⁷⁸

Patativa do Assaré: como ficou conhecido o poeta e agricultor Antônio Gonçalves da Silva. Nasceu em 1909, num pequeno sítio chamado Serra de Santana e que, segundo o

maior potencialidade para gritar contra as injustiças e discriminações sociais e econômicas do sertão, quando na realidade esta glória e este mérito, com toda justiça se deve a Patativa do Assaré, o cantor da raça sertaneja, do trabalhador rural, como Castro Alves foi o cantor épico e condoreiro dos escravos, encarnando no seu estro poético toda a alma da nacionalidade. Assim é Patativa, o maior cantor do sertão, de todos os tempos, estuário de tudo que sofre o sertanejo, cujas lágrimas ele condensou em fonte inesgotável de sua inspiração, que correm tão quentes nas suas veias como o seu sangue, na ardência e caldeira da sua sensibilidade e da sua indignação". VIEIRA, Padre Antônio. *Eu e os outros – perfis*. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1987: 213.

³⁷⁷ De Homero a Goethe, passando evidentemente por Dante e Cervantes, a obra transforma-se em fator de unificação cultural, símbolo máximo de um tempo e uma cultura, confere singularidade e autonomia linguística a um determinado grupo, bem como sua localização no movimento da história humana. Não é a toa que Otto Maria Carpeaux em sua *História da Literatura Ocidental*, a propósito de Homero, nos fala – ao lembrar de um ensaio de Matthew Arnold, que propõe uma definição estilística da obra de Homero que seria *rápido, direto, simples e nobre* (tal afirmação de Arnold se encontra em *On Translating Homer*, de 1861) – que o poeta grego “fala de tudo o que é humano; inclui na vida humana os deuses, que têm feição nossa, mas também o lado infra-humano e até animal da nossa vida”. CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Volume 1. São Paulo: Leya, 2011: 47). Homero conferiria, assim, universalidade aos temas da vida cotidiana. O poeta retira a condição local e a insere no movimento mais intimamente humano, extraíndo da singularidade da vida particular um aspecto universalizante. Não por acaso, Ernst Robert Curtius irá se referir a Homero como “herói fundador (*heros ktistes*) da literatura europeia” e Goethe como seu “último autor universal”, lembrando ainda uma frase emblemática de Hoffmannsthal sobre Goethe: “Como base da educação, Goethe pode substituir uma cultura inteira”. CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013: 47.

³⁷⁸ CARVALHO, Gilmar de. *Patativa do Assaré*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001: 11.

próprio Patativa em sua *Autobiografia*, está localizado a três léguas de Assaré.³⁷⁹ Nesta pequena apresentação autobiográfica, Patativa realiza um breve resumo de sua vida, desde seu nascimento, filho de um pobre agricultor que faleceu quando ele tinha apenas oito anos de idade. Estudou formalmente apenas quatro meses em uma escola muito precária; viajou para o Pará, onde conhecera José Carvalho de Brito, que lhe dera o apelido de Patativa e uma carta de apresentação endereçada a Henriqueta Galeno, esposa do poeta Juvenal Galeno, que organizava saraus em sua residência em Fortaleza. Além desses relatos, Patativa revela ainda sua *paixão* pela poesia:

*Desde muito criança que sou apaixonado pela poesia, onde alguém lia versos, eu tinha que demorar para ouvi-los. De treze a quatorze anos comecei a fazer versinhos que serviam de graça para os serranos, pois o sentido de tais versos era o seguinte: brincadeiras de noite de São João, testamento do Juda, ataque aos preguiçosos que deixavam o mato estragar os plantios das roças, etc. Com 16 anos de idade, comprei uma viola e comecei a cantar de improviso, pois naquele tempo eu já improvisava, glosando os motes que os interessados me apresentavam. Nunca quis fazer profissão de minha musa, sempre tenho cantado, glosado e recitado, quando alguém me convida para este fim.*³⁸⁰

Nesta passagem, percebemos o encanto do jovem com a poesia e ressaltamos, aqui, o caráter de integração e congraçamento da atividade poética; os versos, que poderiam ser lidos em folhetos de cordel ou improvisados por cantadores repentistas, animavam a vida comunitária e despertavam o jovem para uma atividade que seria tão importante em sua vida quanto a agricultura. A inclinação poética do jovem Antônio Gonçalves o faz comprar um violão e se aventurar poeticamente pelos sertões como cantador. O resultado seria um convite para viajar até o Pará, onde receberia, pela qualidade de seus versos improvisados, o apelido de Patativa. Quem o batizara fora José Carvalho de Brito, que, na época do encontro, escrevia o livro *O Matuto Cearense e o Caboclo do Pará*. Patativa lhe causou tão forte impressão que o autor resolveu escrever um capítulo dedicado ao jovem poeta de Assaré, um “sertanejo puro, nascido e criado a duas léguas de Assaré [apesar de Patativa afirmar serem três]. Nunca, senão agora tinha visto o trem de ferro, o mar e o vapor. Sabe ler muito pouco. É um rapaz alvo, de boa família, cabeça conformada e cabelo negríssimo, abundante, fino, a lhe cair na testa em cachos encrespados. Já se tornou conhecido e tem granjeado grande fama nas

³⁷⁹ A *Autobiografia* foi feita a pedido de José Arraes de Alencar, filólogo cearense responsável pela primeira edição de *Inspiração Nordestina*.

³⁸⁰ PATATIVA DO ASSARÉ. *Inspiração Nordestina: Cantos de Patativa*. São Paulo: Hedra, 2003:11.

redondezas de Assaré”.³⁸¹ O jovem cantador havia deixado forte impressão em José Carvalho que, imediatamente, pediu-lhe que compusesse no calor do momento alguns versos. O cantador se esquivou, pois estava sem a viola companheira.

No encontro posterior, alimentada a curiosidade de José Carvalho e com a viola em mãos, o jovem cantador pôde exercitar sua incrível habilidade na composição de versos de improviso, em pelejas com os cantadores José Francisco e Inácio da Paraíba. Finalizada a peleja entre Antônio Patativa (como José Carvalho se referia ao poeta) e Inácio, pergunta admirado, em forma de versos escritos, José Carvalho:

- *Você que agora chegou
Do sertão do Ceará,
Me diga que tal achou
A cidade do Pará?*

O poeta responde imediatamente:

- *Quando eu entrei no Pará
Achei a terra maió;
Vivo debaixo de chuva
Mas pingando de suó!*³⁸²

Patativa, no entanto, sempre afirmou nunca pretender *fazer profissão* de sua musa; acaba abandonando a viola, mas não a poesia, que cultivava juntamente com sua roça em Serra de Santana. No final de sua *Autobiografia*, confessa orgulhoso que: “Desde que comecei a trabalhar na agricultura, até hoje, nunca passei um ano sem botar a minha roçazinha; só não plantei roça no ano em que fui ao Pará”.³⁸³ Tal afirmação, recorrente em entrevistas concedidas pelo poeta, além de dignificar o valor da atividade de agricultor, que consiste no cultivo da terra, confere um estatuto elevado à poesia, como cultivo do *espírito humano*; o que explica a rejeição que o poeta manifestava em se apresentar unicamente como poeta: “A insistência em sublinhar a sua opção de cultivar a poesia à margem da profissionalização deve ser entendida mais como sinal de uma preocupação com os efeitos perniciosos da

³⁸¹ BRITO, José Carvalho. *O Matuto Cearense e o Caboclo do Pará*. Belém: Oficinas Gráficas Jornal de Belém, 1930: 122. O capítulo do livro de José Carvalho de Brito pode ser encontrado também em *Inspiração Nordeste*, páginas 262-272

³⁸² *Idem*, pg. 130.

³⁸³ PATATIVA DO ASSARÉ. op. cit. pg. 12.

subordinação da arte a interesses comerciais, o que sempre zelou para que não ocorresse consigo”.³⁸⁴

Entretanto, o trabalho como agricultor e a atividade poética caminharam sempre juntos: ambos cultivavam a terra. Tal relação revela ainda os procedimentos na composição poética: “muita gente não sabe como é que eu componho os meus poemas. Não é escrevendo! É... faço a primeira estrofe, deixo retida na memória. A segunda, do mesmo jeito; a terceira e assim por diante. Pode ser um poema de trinta estrofes! Quando eu termino, eu estou com todas elas retidas na memória; aí é que passo para o papel”, Patativa conclui ainda que: “sempre fiz verso assim! Meu trabalho manual diariamente nunca interrompeu a minha missão de poeta, de simples poeta do povo, cantando a nossa terra, a nossa vida, a nossa gente, viu?”.³⁸⁵ Essas afirmações revelam a relação entre o processo criativo, alicerçado na força da oralidade e na memória, e o trabalho realizado para sobrevivência, que não era somente material: “o instrumento do poeta não é a caneta, mas a memória que, assim como a terra, cultiva cada estrofe, alimenta cada verso à medida que a enxada vai abrindo caminho para as sementes”.³⁸⁶

Ao poeta caberia uma missão; assim, Patativa anuncia o caráter profético da palavra poética. A atividade poética assume, nesse caso, aquele sentido original no qual *poiesis* refere-se a um *fazer*, cri(ação), revel(ação). Ao poeta caberia o papel mediador entre o *povo* e a *terra*. É dessa forma, que “O poeta da roça”, poema publicado em *Inspiração Nordestina*, apresenta um eu lírico que, mesmo destituído de conhecimento formal, escolar, compromete-se em cantar a vida camponesa, sertaneja:

O poeta da roça

*Sou fio das mata, cantô da mão grossa,
Trabalho na roça, de inverno e de estio.
A minha chupana é tapada de barro,
Só fumo cigarro de páia de mio.*

*Sou poeta das brenha, não faço o papé
De argum menestré, ou errante cantô
Que veve vagando, com sua viola,
Cantando, pachola, à percura de amô.*

³⁸⁴ ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. *Patativa do Assaré: as razões da emoção (capítulos de uma poética sertaneja)*. Fortaleza: Editora da UFC; São Paulo: Nankin Editorial, 2003: 42.

³⁸⁵ CARVALHO, Gilmar de. *op. cit.* pg. 17-18.

³⁸⁶ SILVA ROMERO, Jorge Henrique da. *As formas da inspiração: linguagem e criação poética em Inspiração Nordestina de Patativa do Assaré*. Curitiba, PR: CRV, 2014: 28.

*Não tenho sabença, pois nunca estudei,
Apenas eu sei o meu nome assiná.
Meu pai, coitadinho! Vivia sem cobre,
E o fio do pobre não pode estudá.*

*Meu verso rastêro, singelo e sem graça,
Não entra na praça, no rico salão,
Meu verso só entra no campo e na roça,
Nas pobre paioça, da serra ao sertão.*

*Só canto o buliço da vida apertada,
Da lida pesada, das roça e dos eito.
E às vez, recordando a feliz mocidade,
Canto uma sôdade que mora em meu peito.*

*Eu canto o caboco com suas caçada,
Nas noite assombrada que tudo apavora,
Por dentro da mata, com tanta corage
Topando as visage chamada caipora.*

*Eu canto o vaquêro vestido de côro,
Brigando com o tôro no mato fechado,
Que pega na ponta do brabo novio,
Ganhando lugio do dono do gado.*

*Eu canto o mendigo de sujo farrapo,
Coberto de trapo e mochila na mão,
Que chora pedindo o socorro dos home,
E tomba de fome, sem casa e sem pão.*

*E assim, sem cobiça dos cofre luzente,
Eu vivo contente e feliz com a sorte,
Morando no campo, sem vê a cidade,
Cantando as verdade das coisa do Norte.³⁸⁷*

O poema apresenta os elementos essenciais daquilo que Patativa chamaria posteriormente de *filosofia de um trovador nordestino*.³⁸⁸ A oralidade, enquanto um destes elementos é a força poética expressiva que confere liberdade ao eu lírico, além de aproximá-lo das classes que vivem à margem da sociedade, seja urbana ou sertaneja, e podendo, assim, expressar com autonomia as misérias dos camponeses, emigrantes e mendigos. O próprio

³⁸⁷ PATATIVA DO ASSARÉ. *op. cit.* pg. 14-15.

³⁸⁸ Esse é o subtítulo do segundo livro de Patativa, intitulado *Cante lá que eu canto cá*, foi publicado em 1978 pela editora Vozes em coedição com a Fundação Pe. Ibiapina e Instituto Cultural do Cariri.

poeta denomina o processo em termos de uma *filosofia natural*: “ninguém sabe o que é o pensamento. Quase todo o meu poema matuto é apresentado por um analfabeto, num é? Aquilo ali eu quero mostrar ao povo, quero mostrar ao leitor que não é a filosofia não é uma coisa que ele vá aprender lá no colégio, na escola ou coisa não! É uma coisa natural, que o camarada recebe como uma herança da natureza”³⁸⁹. Saber filosofar implicaria então “saber dar certeza e isso e aquilo e aquilo outro, viu? E é por isso que eu apresento sempre o caboclo”³⁹⁰.

É, portanto, de sua condição especificamente sertaneja, matuta ou cabocla, que o eu lírico se apresenta como força mediadora. Ele pode, mesmo morando em sua choupana sertaneja, cantar a desdita do mendigo, aproximando-se, assim, sorrateiramente do universo urbano para recriminá-lo e, em seguida distanciar-se ainda mais, como um observador minucioso capaz do duplo movimento de aproximação e distanciamento. Pode, dessa forma, experimentar a vida humilde, o trabalho na roça, o cigarro de *mio*, a *chupana de barro* e, ao mesmo tempo, distanciar-se por meio da poesia, *filosofia natural* que lhe permite expressar suas experiências vividas.

A simplicidade na qual o eu lírico apresenta sua condição social (primeira estrofe), sua pouca escolaridade (terceira estrofe) e singeleza de seus versos (quarta estrofe), é reforçada pelos traços da composição em quartetos, onde as rimas internas reforçam as imagens da rusticidade da vida sertaneja: *grossa/roça*; *barro/cigarro*; *papé/menstré*; *violal/pachola*; *estudeil/sei*; *cobre/pobre*; *graça/prança*; *roça/paioca*; *apertada/pesada*; *mocidadel/sôdade*; *caçadal/assombrada*; *coragel/visage*; *côrol tôro*; *noviol/lugio*; *farrapol/trapo*; *homel/fome*; *luzentel/contente*; *cidadel/verdade*.

Até mesmo o aparente contraste entre a declaração de rusticidade do *verso rastêro* e o refinamento da composição em quartetos, demonstram as astúcias poéticas de um eu lírico que, ao afirmar quase nenhuma escolaridade, reforça seu aprendizado com a *filosofia da natureza*, podendo expressar todos os movimentos da vida sertaneja através de uma *poiesis* essencialmente telúrica: aqui não é somente poesia que nasce do chão, mas que cultiva a terra com a metáfora viva.

³⁸⁹ CARVALHO, Gilmar de. *op. cit.* pg. 46.

³⁹⁰ *Idem*, pg. 46.

Dilúvio de rimas no sertão

*É que o poeta da cidade ele não sabe cantar o sertão
como o Patativa canta, porque ele poderá já ter até vivido
no sertão um dia, um mês e tal, mas ele não sabe a vida do sertão!*

Patativa do Assaré³⁹¹

Sertão: espaço da experiência *poiética*. No poema “Cante lá que eu canto cá”, Patativa apresenta um lugar que só pode ser narrado a partir da experiência íntima com o espaço. Saber a *vida do sertão* pressupõe reconhecimento, espécie de *anagnórisis* que nasce da experiência e, por esse motivo, não pode ser cantada pelo poeta da cidade. Assim como a poesia, o sertão possui uma força performática: “O sertão que canta e encanta o homem é um sertão performático. Ele fala e diz. É ouvido e dito”.³⁹² Luiz Feitosa resume ainda, a fertilidade do *chão do sertão* que nutre a vida com o alimento para o corpo e alma:

*O chão do sertão é um celeiro de vidas. As sementes de grãos e de esperanças que o sertanejo ali deposita brotam como sonhos de suas vidas passadas e futuras. Do chão brotam memórias passadas e futuras. Dele também brotam sons e movimentos. Do som dos instrumentos revolvendo a terra em busca de vida saem cânticos míticos da criação. Dali tanto brotará o alimento do corpo como o alimento da alma. Da terra brotam a arte e as inspirações artísticas.*³⁹³

Patativa do Assaré não *inventou* uma fórmula poética para retratar o sertão.³⁹⁴ *Inventar* nos parece remeter à criação de artifícios, forjar, manipular simbolicamente os conteúdos para

³⁹¹ Entrevista concedida a Gilmar de Carvalho presente no livro *Patativa poeta pássaro do Assaré*. Fortaleza: Omni Editora Associados Ltda, 2002: 69. Este livro é a reunião de diversas entrevistas que Patativa concedeu ao autor, que através de uma rica convivência com o poeta coligiu as entrevistas e reuniu um material que apresenta não somente os aspectos biográficos de Patativa, mas revela suas concepções de mundo, seus procedimentos na composição dos poemas, além de apresentá-los entremeados nas conversas, demonstrando a capacidade mnemônica do poeta de Assaré.

³⁹² FEITOSA, Luiz Tadeu. *Patativa do Assaré: a trajetória de um canto*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003: 94.

³⁹³ *Idem*, pg. 94.

³⁹⁴ “Oswald de Andrade inventou uma fórmula fácil e poeticamente eficaz para ver o Brasil”. SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987: 11. A clara referência ao texto de Robert Schwarz intitulado “A carroça, o bonde e o poeta modernista” não procura estabelecer uma simples comparação entre Oswald de Andrade enquanto um poeta da cidade e Patativa do Assaré, um poeta do interior do Brasil. Schwarz nesse texto analisa o poema “Pau-Brasil” encontrando como matéria-prima duas operações que residem na “justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação do produto – desconjuntado por definição – à dignidade de alegoria do país.” (pg. 12). Ao realizar a leitura de “pobre alimária”, o crítico descobre no poema elementos justapostos que desvelam forças antagônicas habitando o mesmo espaço. A “carroça” e o “bonde” são as figuras alegóricas de um Brasil repleto

satisfazer, nesse caso, uma finalidade pretensamente ética: *retratar*. Pelo contrário, de sua atividade poética desabrochou um Brasil profundo, desenhado historicamente por mitos civilizatórios, isolado geograficamente e ficcionalmente representado em diversos momentos de nossa história literária como um espaço de miséria, seca e ausência de civilização, ou seja, um espaço de barbárie. Dessa forma, o sertão não representa somente, para Patativa do Assaré, a “fusão numa só entidade da Natureza e da terra natal ou nos seus termos prediletos, a *Natura* e o *Torrão natá*”³⁹⁵. O sertão, enquanto obra de arte, é a própria revelação da experiência *poiética* da natureza.

Na epígrafe logo acima, o poeta nos fala que mesmo passando um dia ou um mês, esse tempo não seria suficiente para o *poeta da cidade* compreender esse espaço complexo. No início de “Cante lá, que eu canto cá” também temos a experiência, ou melhor, a *esperiença* como a forma de conhecimento e apreensão dessa realidade:

III

*Você teve indução,
Aprendeu munta ciência,
Mas das coisas do sertão
Não tem boa esperiença.
Nunca fez uma paioça,
Nunca trabaçou na roça,
Não pode conhecê bem,
Pois nesta penosa vida,
Só o que provou da comida
Sabe o gôsto que ela tem.*³⁹⁶

O sabor do sertão só pode ser provado pelo cultivo do solo, pelo trabalho com a terra, pela percepção depurada das coisas simples, conhecimento e reconhecimento da necessidade, das carências, das injustiças. É preciso descobrir que a natureza é criativa e capaz de *se escrever*. O conhecimento não se dobra diante da ciência, parecendo assemelhar-se a um tipo

de contradições. No caso de Patativa do Assaré, o que nos interessa observar é a articulação de elementos da ordem de uma microfísica *poiética*. Com este conceito procuramos observar a teia *poiética* de representações do espaço sertanejo, no qual o poeta procura afirmar a importância do sertão, da natureza, da terra como elementos essenciais de sua atividade poética, mas sem deixar de lado os aspectos sociais, as contradições vividas pelo olhar sertanejo. A referência ao texto de Schwarz se justifica então pela consciência das contradições que ambos os poetas revelam de forma distinta e em espaços diferenciados pela intimidade de suas experiências específicas.

³⁹⁵ ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. **Aspectos e impasses da poesia de Patativa do Assaré**. Tese apresentada junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2008: 147.

³⁹⁶ PATATIVA DO ASSARÉ. *Cante lá que eu canto cá*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes; Crato, CE: Fundação Pe. Ibiapina e Instituto Cultural do Cariri, 1978: 25-26.

especial de *kátharsis*, onde “purificação” implica a mais essencial experiência provocada pela poesia. Se este conceito, que constitui uma categoria da experiência estética, é capaz de “conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique”,³⁹⁷ então temos, neste caso, uma experiência transformadora, revelada por um processo de reconhecimento: travessia.

Em toda parte poesia, encantamento e inspiração. A natureza, neste caso, não é maior nem menor que a palavra. Através da palavra poética a natureza encontra a amplificação e equivalência em um jogo de equilíbrio e expressão³⁹⁸:

XI

*Cantô as fulô e os abroio
Com tôdas coisa daqui:
Pra tôda parte que eu óio
Vejo um verso se buli.
Se às vez andando nos vale
Atraz de curá meus male
Quero repará pra serra,
Assim que óio pra cima,
Vejo um diluve de rima
Caindo inriba da terra.*

Poesia e natureza parecem brincar num jogo de esconde-esconde, onde, a todo o momento, é revelada uma harmonia entre as formas naturais e a expressão poética. Essa harmonia só pode ser apreendida quando o poeta se permite entrar nesse jogo e deixa-se banhar pela chuva de rimas que inunda o sertão de poesia. Metáfora que nos serve para contrastar a linguagem poética do *poeta do sertão* e do *poeta da cidade*, que não somente possuem vidas, mas formas diferentes de expressão poética:

XII

Mas, tudo é rima rastêra

³⁹⁷ JAUSS, Hans Robert *et al.* *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979: 80.

³⁹⁸ Antonio Candido em sua *Formação da literatura brasileira* nos fala ilustrativamente de três *atitudes estéticas* que relacionam a palavra e a natureza: “Com intuito meramente ilustrativo, poderíamos dizer que há em literatura três atitudes estéticas possíveis. Ou a palavra é considerada algo maior que a natureza, capaz de sobrepor-lhe as suas formas próprias; ou é considerada menor que a natureza, incapaz de exprimi-la, abordando-a por tentativas fragmentárias; ou, finalmente, é considerada equivalente à natureza, capaz de criar um mundo de formas ideais que expressem objetivamente o mundo de formas naturais”. CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975: 57.

*De fruta de jatobá,
 De fôia de gamelêra
 E fulô de trapiá,
 De canto de passarinho
 E da poêra do caminho,
 Quando a ventania vem,
 Pois você já tá ciente:
 Nossa vida é deferente
 E o nosso verso também.*

Todo o sertão é pura sinestesia e metáfora, natureza e obra de arte: “Há versos nos galhos de árvores, como frutos ao alcance das mãos do poeta; o cheiro dos versos presentes nas flores, pura sinestesia e metáfora. (...) A imersão na natureza tem o poder de, por contiguidade e por assimilação, criar poesia e poeta, ser ela mesma poesia”.³⁹⁹ Se, fora desse universo lúdico, a poesia parece “condenada a dizer apenas aqueles resíduos de paisagem, de memória e de sonho que a indústria cultural ainda não conseguiu manipular para vender”,⁴⁰⁰ aqui, ela ainda reina incontestavelmente, podendo, aliás, não somente nomear as coisas, mas abrir o “mundo ao homem e o homem a si mesmo”.⁴⁰¹

Mas o sertão, enquanto fonte de inspiração poética,⁴⁰² não representa somente o espaço lúdico. Se fosse assim teríamos somente um lugar idílico, de exílio. Não obstante, o sertão representa também o lugar de pobreza, miséria, seca, fome e exploração do trabalhador rural. Isso sem jamais se reduzir unicamente a esses aspectos, pois a vida sertaneja seria composta desses “penares” (enquanto espaço *esquecido* politicamente é objeto de narração, em alguns poemas, a “invisibilidade” da miséria sertaneja, deixando clara a falta de políticas públicas, como no caso das secas), mas também de gozo e satisfação. Nesse sentido, o poema

³⁹⁹ SILVA ROMERO, Jorge Henrique da. *op.cit.* pg. 57.

⁴⁰⁰ Alfredo Bosi, ao escrever sobre poesia e resistência no mundo moderno, nos fala sobre a perda do poder de nomear, da dimensão ritualística e sagrada da palavra que nesse mundo cede espaço a publicidade, ao consumo, produção, cotidiano: “Furtou-se à vontade mitopoética aquele poder originário de nomear, de *compreender* a natureza e os homens, poder de suplência e de união. As almas e os objetos foram assumidos e guiados, no agir cotidiano, pelos mecanismos do interesse, da produtividade; e o seu valor foi se medindo quase automaticamente pela posição que ocupam na hierarquia de classe ou de status. Os tempos foram ficando – como já deplorava Leopardi – egoístas e abstratos. ‘Sociedade de consumo’ é apenas um aspecto (o mais vistoso, talvez) dessa teia crescente de domínio e ilusão que os espertos chamam ‘desenvolvimento’ (ah! Poder de nomear as coisas!) e os tolos aceitam como ‘preço do progresso’”. BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000: 164-65.

⁴⁰¹ *Idem*, pg. 164.

⁴⁰² “Para Patativa, o sertão é a sua fonte inspiradora. Não existiria o sertão cantado por ele se não existisse o cimento que ergue esse sertão e que nada mais é do que a memória desse poeta magistral, onde as coisas, segundo ele, estão petrificadas”. FEITOSA, Luiz Tadeu. *op.cit.* pg. 96. Nossa concepção reside, por um lado, nessa consideração do sertão enquanto *fonte inspiradora* e, por outro, que ele representa um espaço *poiético*, onde a criação parece ser mais essencial que a memória, ou, em última instância, não haveria separação entre memória e *poiesis*.

“Vida sertaneja” apresenta passagens de intensa alegria e igualmente de horrído terror e miséria.

Logo na primeira estrofe, temos um retrato da condição de um pobre sertanejo, que poderia ser qualquer outro trabalhador ou trabalhadora rural, destituído de bens e explorado por um grande proprietário de terras. O que resta ao eu lírico são somente suas mãos calejadas e as marcas do sol impressas em sua pele:

*Sou matuto sertanejo,
Daquele matuto pobre
Que não tem gado nem quêjo,
Nem ôro, prata, nem cobre.
Sou sertanejo rocêro,
Eu trabaio o dia intero,
Que seja inverno ou verão.
Minhas mão é calejada,
Minha péia é bronzuada
Da quintura do sertão.*

O quadro apresentado acima não se esgota na determinação da pobreza enquanto elemento definidor da psicologia sertaneja. Temos um retrato não definido (como num bloco de papel que forma desenhos, animados pelo acréscimo de pequenos detalhes no desenho seguinte de cada folha, formando, assim, uma imagem móvel quando folheamos este bloco), onde múltiplos quadros se sobrepõem para formar um desenho complexo da vida sertaneja. Segundo Luiz Feitosa, o sertão representa “uma mistura de tensão romântica entre talento e maldição (fome, desesperança, falta de auxílio). Sua lira canta essas tensões para denunciá-las, para desmitificá-las, para respondê-las com a fé e a vontade de lutar”.⁴⁰³ Se o verso do poeta da cidade, em “Cante lá, que eu canto cá”, é um *sarapaté* de formas, a poesia de Patativa também é uma mistura das múltiplas tensões que transformam o sertão numa teia poética complexa que anuncia a beleza, mas também denuncia a pobreza das condições de vida.

*

Tão aparentemente simples quanto a construção de uma casa de madeira e barro é a arquitetura estrófica de “Cante lá, que eu canto cá” e “Vida sertaneja”. Ambos compostos em

⁴⁰³ FEITOSA, Luiz Tadeu. *op. cit.* pg. 96.

décimas de sete sílabas. Simplicidade, porém, que demonstra perfeita articulação entre sonoridade e construção semântica. Para notar isto, basta realizar uma leitura em voz alta da primeira estrofe de cada poema e perceber que na poesia de Patativa a oralidade tem o gosto do sertão:

Vida sertaneja

*Sou matuto sertanejo,
Daquele matuto pobre
Que não tem gado nem quêjo,
Nem ôro, prata, nem cobre.
Sou sertanejo rocêro,
Eu trabaio o dia intero,
Que seja inverno ou verão.
Minhas mão é calejada,
Minha péia é bronzada
Da quintura do sertão.*

Cante lá, que eu canto cá

*Poeta cantô de rua,
Que na cidade nasceu,
Cante a cidade que é sua
Que eu canto o sertão que é meu
Se ai você teve estudo
Aqui Deus me ensinou tudo,
Sem de livro precisá,
Por favô, não mexa aqui,
Que eu também não mexo aí,
Cante lá, que eu canto cá.*

Em ambos os poemas está presente o mesmo esquema na composição das rimas: ABABCCDEED. Em ambos, a mesma identificação do eu lírico com o sertão. Em “Vida sertaneja”, a afirmação presente no primeiro verso: *matuto sertanejo*, descontextualiza a palavra *matuto*, empregada normalmente em sentido pejorativo para designar não somente o camponês, mas todo o sujeito que contrasta (em seus modos, tempos e afetos) com o indivíduo da cidade. Sua identidade, revelada logo de início, é composta por um substantivo adjetivado, forma como o eu lírico se declara orgulhosamente, pela articulação de dois substantivos que, no emprego cotidiano dos habitantes das grandes cidades, são usados como forma de rebaixamento e preconceito. Em “Cante lá, que eu canto cá”, a relação entre o eu lírico e o sertão aparece no uso do pronome possessivo, não para revelar pertencimento, mas intimidade.

Não por acaso, Plácido Cidade Nuvens destaca a relação entre Patativa e o sertão como sendo da ordem de uma identificação que se opera de forma *possessiva e afetivamente*, o que pode ser observado no uso recorrente de pronomes possessivos: “meu pobre recato, minha terra, meu torrão amado, meu sertão do Ceará, minha terra amada, sertão amigo, meu sertão, meu querido sertão, nosso Nordeste, meu mundo pequenino, sertão querido, nosso sertão amado, meu abrigo, meu cantinho”.⁴⁰⁴ Por outro lado, a relação mostra uma afetividade

⁴⁰⁴ NUENS, Plácido Cidade. *Patativa e o universo fascinante do sertão*. Fortaleza: Universidade de Fortaleza, 1995: 39.

que se expressa no uso abundante de adjetivos: “amado, querido, amigo, pequenino, pobre”.⁴⁰⁵ Essa identificação, da qual nos fala Cidade Nuvens, se opera também entre indivíduo e natureza, entre esta última e a sociedade: “relações sociais e fenômenos naturais são elementos do mesmo cenário, envolvem o estro e a lira do poeta no mesmo sentimento, cantar o que plenifica o seu coração, as coisas da sua terra e a vida da sua gente”.⁴⁰⁶

Há nas duas estrofes, como também em todo o restante dos poemas, a força lírica que anuncia a experiência do poeta com o sertão. A condição sertaneja é reforçada a cada momento e, por esse motivo, as imagens apresentam plasticidade, vivacidade e o colorido do chão, das casas de barro, do couro que veste o vaqueiro, da fogueira de São João, das noites enluaradas e do cheiro do cigarro de palha de milho. Poesia que aguça a percepção do leitor-ouvinte. Assim como o vaqueiro corre em disparada em busca do novilho, o poeta corre atrás da palavra pelo mato espinhoso, puxa pelo rabo da palavra, a enrola para fazer um cigarro, com sua enxada abre o chão para que, assim, possa semear e colher os frutos da significação. É neste ponto, que lembramos as considerações de Jean Paul Sartre sobre a relação do poeta e a palavra: “fundido à palavra, absorvido pela sua sonoridade ou pelo seu aspecto visual, adensado, degradado, o significado também é coisa, incriada, eterna; para o poeta, a linguagem é uma estrutura do mundo exterior”.⁴⁰⁷ No entanto, é preciso investir contra essa exterioridade que o rodeia, perceber sua corporeidade margeada pelo corpo das palavras. Agora não é somente um observador capaz de um duplo movimento de aproximação e distanciamento, mas uma criança que brinca de significar, manusear livremente as palavras como brinquedos que montam e desmontam; é dessa forma que implica não o conhecer, mas o brincar de significar, apreendendo o *corpo verbal*, o *avesso* do mundo: “Em vez de conhecer as coisas antes por seus nomes, parece que tem com elas um primeiro contato silencioso e, em seguida, voltando-se para essa outra espécie de coisas que são, para ele, as palavras, tocando-as, tateando-as, palpando-as, nelas descobre uma pequena luminosidade própria e afinidades particulares com a terra, o céu, a água e todas as coisas criadas”.⁴⁰⁸

Nem só de encantos vive a poesia e o sertão. A partir da nona estrofe de “Vida sertaneja” há uma descida do eu lírico num sertão de pobreza e morte. Nesta terra esquecida, a rede que serve para embalar o sono, transforma-se em mortalha, *embrulhando* o corpo

⁴⁰⁵ *Idem, Ibidem.*

⁴⁰⁶ *Idem, Ibidem.*

⁴⁰⁷ SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1989: 14.

⁴⁰⁸ *Idem, pg. 14.*

esquecido.⁴⁰⁹ Assim, o sertão passa a ser “visto como um mundo esquecido, que, por um lado, faz girar e, por outro lado, contraditoriamente, move-se na órbita dos centros econômicos e políticos, que se localizam nas cidades onde vivem as elites”.⁴¹⁰

Não totalmente esquecido. Ironicamente, o sertão é lembrado por um *sujeito de gravata e palitô*, apresentado na última estrofe como um indivíduo da cidade que, não sabemos ao certo, irá cobrar algum imposto ou pedir votos. São estes os únicos momentos de uma falsa “cidadania” conferida aos sertanejos, que também está presente em outros poemas, como é o caso de “O retrato do sertão”:

*Meu sertão da sariema,
Sertão queimado do sol,
Que não conhece cinema,
Teatro, nem futebol,
Sertão de doença e fome
Onde o pobre assina o nome
Com uma pena na mão,
Para, enganado e inocente,
Dar um voto inconsciente
Quando é tempo de eleição.*

A eleição representa, aqui, uma mediação política entre sertão e cidade, servindo para reforçar os traços de distanciamento, descaso e esquecimento, pois, não é à toa o estranhamento das pessoas ao ver um indivíduo de terno e gravata que aparece uma única vez no sertão. Enquanto isso, padece a mulher por falta de assistência médica. É nesse sentido que há uma “descida”, que, no mesmo poema citado anteriormente, representa uma entrada num *purgatório*, lugar das imagens de miséria e que, muitas vezes, aparecem justapostas ao paraíso e glórias das elites da cidade.

*Este sertão que persiste
Soltando os mesmos gemidos*

⁴⁰⁹ *Morre aquela criatura,/Depois, a pobre coitada,/No rumo da sepultura,/Vai numa rede imbruiada./Um adjunto de gente,/ Uns atrás, ôtros na frente,/Num apressado rojão,/Quando um sorta, o ôtro pega:/É assim que se carrega/Morto pobre, no sertão.* Não é com espanto que este trecho de “Vida sertaneja”, nos faz lembrar a passagem do poema *Morte e Vida Severina*, no qual dois homens carregam o defunto de um lavrador numa rede e gritam: “Ó irmãos das almas! Irmãos das almas! Não fui eu que matei não!”. O cortejo fúnebre, tanto em João Cabral de Melo Neto, quanto em Patativa do Assaré, destaca a relação entre pobreza e morte. A rede *embrulha* um corpo esquecido. Não há solenidade e até mesmo a palavra *embrulhar* pressupõe o esquecimento daquilo que se quer por fora do alcance dos olhos: a pobreza.

⁴¹⁰ ANDRADE, Claudio Henrique Sales. **Aspectos e Impasses da poesia de Patativa do Assaré.** Tese apresentada junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2008: 186.

*É qual purgatório triste
Das almas dos desvalidos.
Ele não tem providência
De remédio ou de assistência
Pra sua gente roceira,
Dentro do mais pobre quarto
A mulher morre de parto
Nos braços da cachimbeira.*

Diante destes versos somos submetidos à força judicativa dos enunciados. Sertanejos e sertanejas resistem pela expressão metonímica presente no primeiro verso. Aqui o sertão comparece, não mais enquanto força da natureza, mas força humana que resiste diante da devastação da terra. A comparação com o purgatório destaca ainda mais a dramatização da miséria por uma dicção poética denunciatória. A intensidade dramática alcança seu ápice com a morte da mulher. Aqui uma inversão dramática e radical da imagem cristã da *Pietà*, neste caso, é a mulher que está estirada nos braços da *cachimbeira*, desfecho do martírio social que representa a miséria. O que ecoa é um mórbido silêncio. Não ouvimos o grito da criança; parece não haver espaço nem mesmo para a ambiguidade, pois se a *cachimbeira* segura em seus braços a mulher, isso parece ser suficiente para avaliarmos que a criança não sobreviveu ao parto. A associação entre miséria e purgatório confere intensidade às imagens pelo uso amplificado da metáfora. É este o princípio de organização do poema intitulado “O inferno, o purgatório e o paraíso”, vejamos a seguinte estrofe deste poema:

*Este Inferno, que temos bem visível
É repleto de cenas de tortura,
Onde nota-se o drama triste e horrível
De lamentos e gritos de loucura
E onde muitos estão no mesmo nível
De indignância, desgraça e desventura,
É onde vive sofrendo a classe pobre
Sem conforto, sem pão, sem lar, sem cobre.⁴¹¹*

O que nos chama a atenção nestes versos, além da dimensão dramática da pobreza, é a forma de sua composição que desliza entre o didático e o alegórico. A condição miserável não corresponde, aqui, ao purgatório do poema “O retrato do sertão”, mas ao inferno, enquanto a

⁴¹¹ PATATIVA DO ASSARÉ. *Antologia poética*. Organização e prefácio de Gilmar de Carvalho. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2008: 146.

classe média estaria vivendo uma condição intermediária (purgatório)⁴¹². E, por fim, o regozijo dos ricos, que viveriam em um paraíso de privilégios, desenha-se em cada estrofe em um quadro alegórico da desigualdade social.⁴¹³ Nesse quadro, o léxico é trabalhado com esmero, vocabulário cuidadoso e repleto de preciosismo, linguagem regulada pelas convenções e que nos revela profunda reverência poética pela oitava camoniana. Toda a arquitetura expressiva do poema trabalha para montar uma alegoria crítica dos abismos sociais, uma *comédia* humana e política que, além de ressaltar o rico inventário poético de Patativa, expõe a relação entre o *páthos* da classe pobre (em seu sentido mais correlato ao latim *passio*, tomado enquanto “sofrimento e passividade, bem como sua neutralidade

⁴¹² Ao falar desse poema Patativa, em entrevista a Luiz Tadeu Feitosa, declara que entre as três classes a que mais sofre é exatamente a classe média: “Não é bem dividido, ali? Pois bem. Olhe, das três classes, a que mais sofre é a média, sabe por quê? Porque ela é explorada pela classe pobre e explorada pela classe rica. Ela fica ali no meio, sem saber o que ver, botando força pra o povo não saber que ela é pobre demais, mas ela não quer se apresentar tudo, aí ela é muito explorada pelas duas classes, a pobre e a rica. Ela tá ali no meio. Um puxa pra baixo, outro puxa pra cima e ela fica ali sem saber o que fizesse.” (FEITOSA, Luiz Tadeu. *op. cit.* pg. 235). Espremida entre as duas classes, a *média* encontra pouco espaço até mesmo no plano estrutural do poema. São três estrofes que se “espremem” entre a grande parte das estrofes dedicadas ao *Inferno* dos pobres e as três fulgurantes estrofes do *Paraíso* dos ricos.

⁴¹³ Se concebermos a relação entre alegoria e metáfora como o faz Jerônimo Soares Barbosa em sua tradução das Instituições Oratórias de Quintiliano, perceberemos a alegoria como uma construção metafórica continuada: “No original das Instituições Oratórias, Quintiliano classifica a alegoria como tropo de ornar. Em sua tradução, Jerônimo Soares Barbosa a transfere para a classe dos tropos de significar, exprimir e pintar, por entender que pertence à mesma espécie da metáfora. Na mesma nota em que justifica sua emenda ao texto de Quintiliano, o tradutor português esclarece que a alegoria deve ser entendida como uma metáfora continuada”. (TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999: 495). No entanto, essa interpretação encontra seu alicerce numa tradição latina que passa por Cícero, quando este afirma que a alegoria consistiria em afirmar algo procurando um significado outro para o que foi dito. Não cabe aqui, senão no espaço de uma nota explicativa, abordar sucintamente o importante papel da leitura alegórica. A tradição que se desenvolveu pelo desenvolvimento da alegoria remonta, segundo o crítico e filólogo Ernst Robert Curtius, a um período anterior aos latinos. Já os gregos, na tentativa de conciliar a leitura de Homero e o conhecimento filosófico e histórico, procuraram “um equilíbrio e encontraram-no na interpretação alegórica de Homero que segue de muito perto a crítica homérica dos pré-socráticos. Começada no século VI, desenvolve diferentes tendências e fases, (...) No fim da Antiguidade, a alegoria adquire novo poder sobre os espíritos, e o judeu helenizado Fílon aplica-o ao Antigo Testamento. Desse alegorismo bíblico judaico procede o alegorismo cristão dos padres da Igreja. O paganismo agonizante estendeu também a Virgílio a explicação alegórica (Macróbio). O alegorismo bíblico e o virgiliano confluem na Idade Média; daí a alegoria tornar-se, geralmente, a base de qualquer interpretação de texto.” CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013: 263. Paul Ricoeur, de forma semelhante, ressalta a tentativa, por meio da alegoria, em conciliar mito e filosofia, destacando, ainda, diferentes concepções deste conceito: “Mas enquanto que a alegoria pagã servia para conciliar os mitos e a filosofia e, por consequência, reduzi-los enquanto mitos, a alegoria paulina – e as de Tertuliano e de Orígenes que dela dependem – é inseparável do mistério de Cristo; estoicismo e platonismo fornecerão apenas uma linguagem, e mesmo uma sobrecarga comprometedor e desviadora”. RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações*. Porto: Rés Editora, 1988: 372.

ética”⁴¹⁴) e a *hybris* das classes hegemônicas (concebida enquanto *excesso* e *gesto de onipotência*⁴¹⁵) onde vigora uma harmonia resplandecente e contrastante.

Neste poema entrelaçam-se alegoricamente as dimensões do sagrado e do social, com ênfase neste último aspecto e, por uma trama intertextual, percebemos claramente, no tratamento temático, uma relação com a *Commedia* de Dante e, no tratamento formal, desponta no horizonte de referências poéticas de Patativa, *Os Lusíadas* de Camões. Porém, o sertão pode ser o campo do enigma e do indecifrável e a ênfase pode recair, justamente, em seu aspecto sagrado, como podemos observar na seguinte estrofe do poema “O retrato do sertão”:

*Que prazer! Que grande gozo,
Que bela e doce emoção,
Ouvir o canto saudoso
Do galo do meu sertão,
Na risonha madrugada
De uma noite enluarada!
A gente sente um desejo,
Um desejo de rezar
E nesta prece jurar
Que Jesus foi sertanejo.*

Estamos diante de uma experiência que eleva a potência do sagrado. Não há redução do sagrado ao misticismo,⁴¹⁶ mas uma relação entre natureza e sagrado. Ao olhar para imensidão de beleza do grande sertão, o eu lírico sente-se purificado, efeito catártico que aproxima a poesia da oração, pois ambas constituiriam formas de reconhecimento de um espaço enigmático.

A seleção de trechos de poemas de Patativa, realizada até agora nesta tese-ensaio, seguiu uma intuição: a de que os poemas que tematizam a relação entre o eu lírico e o sertão apresentam uma diversidade de outros temas. Além disso, os poemas deslizam entre a beleza anunciada da experiência sertaneja – *anagnórisis*⁴¹⁷ (reconhecimento) da natureza pela poesia

⁴¹⁴ AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012: 77.

⁴¹⁵ SPERBER, Suzi Frankl. *Ficção e Razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009: 286.

⁴¹⁶ “como palimpsesto, a consciência imperfeita dos matutos revela nas quadras agitadas, rompendo dentre os ideais belíssimos do catolicismo incompreendido, todos os estigmas de estádio inferior” Assim nos fala Euclides da Cunha sobre o “caráter variável da religiosidade sertaneja”. Para o autor, há um apelar contínuo para o maravilhoso, uma condição inferior de “pupilo estúpido da divindade”. CUNHA, Euclides. *Os sertões* 2001: 242.

⁴¹⁷ “Palavra do grego que significa reconhecimento. Aristóteles utilizou este termo na sua Poética para se referir à tomada de consciência por parte do herói trágico de um erro que ele próprio terá cometido num

– e a denúncia contra a miséria, o abuso, o rebaixamento; grito que ressoa das mais recônditas entranhas de um sertão esquecido. Luiz Feitosa diria que este espaço constituiria um: “Ser – Tão. Ser tão grandioso que instaura na memória coletiva uma marca, um sinal de existência, a pertença a uma categoria social: o sertanejo. Os versos do poeta de Assaré são narrativas que dizem este ser. As construções estilísticas se encarregam de dizer o grandiloquente sertão”.⁴¹⁸

Contudo, a *anagnórisis* desdobra-se em um duplo reconhecimento. De um lado, o reconhecimento leva a consideração íntima de que o belo também pode revelar dor, dificuldade, sua outra face seria a seca e a miséria decorrente desta. Além disso, a seca faculta, aos discursos dominantes, fazer o pobre acreditar que a miséria é decorrente da natureza, e não da ausência de políticas públicas e projetos nacionais de combate à seca. Portanto, *anagnórisis* é tanto o reconhecimento do mal (natureza como fator de reconhecimento), como do bom (natureza como fator de beleza, de poesia, criatividade – pulsão de ficção – adesão à terra).

passado mais ou menos remoto e que o terá conduzido à perdição presente. (...) Na tentativa de compreender a natureza do ser humano, sobretudo nas vertentes ética e política, o fundador do Liceu dedica-se, ao longo de vários escritos, a inquirir acerca daquilo que para o homem são, no fundo, os três grandes pilares da moral, a saber: a virtude, a felicidade e a justiça. Embora a sua Poética obra, onde procura munir-se de instrumentos de análise e de conceitos que lhe permitam interpelar, de forma crítica, as múltiplas realizações da poesia helénica não seja, de entre esses escritos, o mais vocacionado para explorar exaustivamente as matérias que constituem o domínio ético, facto é que também aqui vamos encontrar algumas reflexões afins. Na realidade, Aristóteles não se pode subtrair aos problemas morais que derivam das ações humanas ações que são justamente o objeto de imitação de toda a poesia. No caso particular da tragédia, algumas dessas ações revelam as limitações do espírito humano e a sua incapacidade para se libertar do contingencial, do imediato. O herói trágico acaba sempre por agir contra si próprio apesar de se convencer de que domina a situação em que se encontra. Só mais tarde, quando a cadeia de acontecimentos se abate sobre esse ser afinal indefensável, se torna visível o dantes era oculto. É nesse momento que se dá o reconhecimento”.

http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=554:anagnorisis&task=viewlink

⁴¹⁸ FEITOSA, Luiz Tadeu. *op. cit.* pg. 168.

Os *ingém* da técnica

*Ingém de ferro, eu não quero
Abatê sua grandeza,
Mas eu não lhe considero
Como coisa de beleza,
Eu nunca lhe achei bonito,
Sempre lhe achei esquisito,
Orguloso e munto mau.
Até mesmo a rapadura
Não tem aquela doçura
Do tempo do ingém de pau.*

Patativa do Assaré, “Ingém de ferro”.

A cidade é o palco onde se percebe com maior clareza o advento do estatuto da técnica. Porém, nas sociedades agrárias o espanto que causam as transformações técnicas, mesmo sendo em ritmo mais lento, resultam em um estranhamento inicial que, não raro, transmuta-se em pura hostilidade. Isso acontece devido à influência que o estatuto da técnica exerce sobre o pensamento humano, a mudança na organização das relações sociais e, principalmente, a forma como a percepção do tempo é alterada.⁴¹⁹

As transformações que se operam em um determinado espaço pela difusão da técnica não são sentidas somente em seu aspecto material: é no espaço simbólico que atingem mais profundamente as pessoas, revelando novas possibilidades de relações sociais, desmontando as antigas formas sociais e atuando ativamente para formar um novo espaço que reivindica uma reorganização permanente da vida. Por esse motivo, as tentativas de resistência diante do processo de desenvolvimento ou incorporação de novas técnicas em um dado espaço podem se apresentar como pura hostilidade diante das mudanças observadas atentamente pelo prisma da irreversibilidade.

Contra as tentativas de recuperação ou fortalecimento das antigas relações sociais se erguem também conteúdos ideologicamente depreciativos, que qualificam essas tentativas como nostálgicas, melancólicas, decadentes e essencialmente atrasadas, pois tentam negar as forças progressistas da técnica e da modernização. Em *Bangüê*, de José Lins do Rego, percebemos a luta contínua contra as forças da modernização do processo de produção do açúcar. A queda dos engenhos significa também o desmonte de uma forma de existência que

⁴¹⁹ “A influência das técnicas sobre o comportamento humano afeta as maneiras de pensar, sugerindo uma economia de pensamento adaptado à lógica do instrumento”. SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012: 186.

modelou as relações sociais centralizadas na figura do senhor de engenho. No trecho a seguir percebemos o tom de decadência resultante do deslocamento do processo de produção de açúcar dos antigos engenhos para a adoção de novas técnicas e relações sociais com o advento da usina: “A usina estava dentro do Santa Rosa. Outros engenhos já tinham caído: Santo Antônio, Boa Sorte, Bugari. As linhas de ferro da usina passavam pelas bagaceiras. Nas casas-grandes moravam trabalhadores, e os maquinismos arrancados para vender. As tachas do Ponte Nova serviam de bebedouro para o gado. A usina comia, um por um, os engenhos”.⁴²⁰

As técnicas transformam radicalmente os cenários; os trabalhadores agora ocupam as antigas casas onde moravam as elites açucareiras; as antigas máquinas já não valem mais nada; a fome insaciável da usina não perdoou nenhum engenho, nenhuma tradição. O desfecho de *Fogo Morto* também revela o fim nostálgico de uma época. Quando o Capitão Vitorino, ao indagar José Passarinho, pergunta pelo engenho de Santa Fé, obtém como resposta: “Capitão, não bota mais, está de fogo morto”. A ganância das usinas de cana consumiu o último engenho que ainda opunha alguma resistência.

Nestes dois romances, está presente o movimento de mudanças profundas nas relações entre as personagens e as mudanças no cenário com a derrocada dos engenhos, pela adoção da nova forma econômica e social de produção centrada na usina. Esses movimentos provocam uma consciência das transformações que são diferenciadas. No caso dos senhores de engenho, essa consciência da transformação aparece enquanto aspecto da decadência das formas de vida da elite açucareira. A decadência do senhor de engenho é a resistência pela nostalgia, que é mais forte no romance pelo enlace emotivo do personagem central com o Santa Rosa.

No caso dos escravos e trabalhadores rurais, a percepção da mudança pode ser acompanhada de um sentimento de otimismo ou pessimismo em detrimento da ausência de certezas. Nos romances de José Lins do Rego que constituem o ciclo da cana-de-açúcar, não temos essa dimensão, pois o tom predominante é o da decadência do senhor de engenho. No entanto, as transformações nos cenários e seu impacto psicológico na vida destes trabalhadores, podem ser sentidos nas obras de autores que destacam o papel dramático dessas mudanças nos laços comunitários, a desconfiança quanto às novas técnicas, a perda dos “laços de solidariedade”, a suspensão das certezas e esperanças; é o caso de “Notas sobre uma possível A casa de farinha” de João Cabral de Melo Neto, e dos poemas “Ingém de ferro” e “Puxadô de roda” de Patativa do Assaré. É com a consciência da irreversibilidade e a

⁴²⁰ REGO, José, Lins do. *Bangüê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978: 159.

destruição dos laços comunitários tradicionais que o poema “Ingém de Ferro” de Patativa levanta sua voz contra o estatuto da técnica:

Ingém de Ferro

*Ingém de ferro, você
Com seu amigo moto,
Sabe bem desenvolvê,
É munto trabaiadô.
Arguém já me disse até
E afirmou que você é
Progressista em alto grau;
Tem força e tem energia,
Mas não tem a poesia
Que tem um ingém de pau.*

*O ingém de pau quando canta,
Tudo lhe presta atenção,
Parece que as coisa santa
Chega em nosso coração.
Mas você, ingém de ferro
Com este seu horroso berro,
É como quem qué brigá,
Com a sua grande afronta
Você tá tomando conta
De todos canaviá.*

*Do bom tempo que se foi
Faz mangofa, zomba, escarra.
Foi quem espursou os boi
Que puxava na manjarra.
Todo soberbo e sisudo,
Qué governa e mandá tudo,
É só quem qué sê ingém.
Você pode tê grandeza
E pode fazê riqueza,
Mas eu não lhe quero bem.*

*Mode esta soberba sua
Ninguém vê mais nas muage,
Nas bela noite de lua,
Aquele camaradage
De todos trabaiadô.
Um falando em seu amô
Outro dizendo uma rima,
Na mais doce brincadêra,
Deitado na bagacêra,
Tudo de papo pra cima.*

*Esse tempo que passô
Tão bom e tão divertido,
Foi você quem acabô,
Esguerado, esgalamido!
Come, come interessêro!
Lá dos confins do estrangêro,
Com seu baruio indecente,
Você vem todo preverso,
Com históra de progresso,
Mode dá desgosto a gente.*

*Ingém de ferro, eu não quero
Abatê sua grandeza,
Mas eu não lhe considero
Como coisa de beleza,
Eu nunca lhe achei bonito,
Sempre lhe achei esquisito,
Orguioso e munto mau.
Até mesmo a rapadura
Não tem aquela doçura
Do tempo do ingém de pau.*

*Ingém de pau! Coitadinho!
Ficou no triste abandono
E você, você sozinho
Hoje é quem tá sendo dono
Das cana do meu país.
Derne o momento infeliz
Que o ingém de pau levou fim,
Eu sinto sem piedade
Três moenda de sodade
Ringindo dentro de mim.*

*Nunca mais tive prazê
Com muage neste mundo
E o causado de eu vivê
Como um pobre vagabundo,
Pezaroso, triste e perro,
Foi você, ingém de ferro,
Seu safado, seu ladrão!
Você me dexô à toa,
Robou as coisinha boa
Que eu tinha em meu coração!*

Patativa é consciente da importância da norma culta, contudo a “língua matuta” lhe confere ampla liberdade de criação poética: “sabe do reconhecimento que possui essa linguagem enquanto norma linguística e social. Aqui sua engenhosidade toma forma: escreve

poemas em poesia matuta, o que lhe confere a possibilidade de falar livremente sobre seu cotidiano, as questões do mundo rural, as relações sociais no campo, mas também se utiliza da norma padrão para escrever sonetos, décimas e formas poéticas estabelecidas pelas convenções literárias. O que parecia uma simples tensão entre formas, na verdade, transforma-se em liberdade de criação, valorização do jogo poético que revela o grande cuidado quando a questão é o fazer poético”.⁴²¹

O poema, composto em “língua matuta”, não consiste somente em uma crítica do progresso, mas de uma consciência poética das ações irreversíveis do desenvolvimento técnico. O que está em jogo, no fim das contas, é algo mais essencial: o “estatuto poético do homem sobre a terra”.⁴²²

A voz lírica se contrapõe à força universalizante da técnica. Em um primeiro momento convida o “ingém de ferro” para uma interlocução onde predomina a voz denunciadora do eu lírico, que compartilha a consciência da irreversibilidade. Reconhece, num primeiro momento, o valor produtivo da técnica: “Sabe bem desenvolvê”, “É munto trabaiadô”, “Progressista em alto grau”, “Tem força e tem energia”. Em seguida, revela-se o exílio da poesia e a dilaceração das antigas relações sociais pelo estatuto modernizante e desumano da técnica: o valor *pro-dutivo*⁴²³ das atividades humanas, que poderíamos conceber enquanto atividade *poiética* ou *poiésis*, cede espaço ao valor produtivo da *práxis*, ao mundo da reprodução técnica.

Os primeiros versos da segunda estrofe se abrem com os encantos do engenho de pau. Encontramos o mesmo louvor e a mesma luta e consciência da irreversibilidade no poema “O puxadô de roda”, que louva os tempos das farinhadas, das festas e do “acontecer solidário”⁴²⁴

⁴²¹ SILVA ROMERO, Jorge Henrique da. As formas da inspiração: linguagem e criação poética em “Inspiração Nordestina” de Patativa do Assaré. Curitiba, PR: CRV, 2014: 63.

⁴²² *A dilaceração da atividade produtiva do homem, a “degradante divisão do trabalho em trabalho manual e trabalho intelectual” não é aqui superada, mas é antes levada a seu extremo: e, todavia, é também a partir dessa autossupressão do estatuto privilegiado do “trabalho artístico”, o qual reúne, agora, na sua inconciliável oposição, as duas metades da pro-dução humana, que será um dia possível sair do pântano da estética e da técnica para restituir a sua dimensão original ao estatuto poético do homem sobre a terra.* AGAMBEM, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012: 113.

⁴²³ É importante ressaltar que Agamben usa a grafia *pro-dução* e *produção* para delimitar, no primeiro caso, o sentido original da *poiésis* (Ποίησις): pro-dução na presença, passagem da ocultação à presença; no segundo caso, *produção* refere-se ao universo do fazer técnico, ao estatuto técnico do desenvolvimento das sociedades modernas baseadas na divisão social do trabalho.

⁴²⁴ O conceito de “acontecer solidário” desenvolvido por Milton Santos tem sua fundamentação no conceito de solidariedade presente em Durkheim. Não se trata aqui de uma conotação moral, mas uma tentativa de definir as relações entre pessoas, regiões e lugares, “chamando a atenção para a realização compulsória de tarefas comuns, mesmo que o projeto não seja comum.” SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. 2012: 166.

presentes na época de produção da farinha de mandioca. Nos versos seguintes de “O puxadô de roda”, percebemos o valor pro-dutivo das experiências compartilhadas:

*Gritando e dizendo graça,
Cantando e a jogá potoca,
Eu fazia virá massa
Um putici de mandioca;
Não tinha quem me aguentasse,
Desmancha que eu trabaiasse
Corria com bom despacho;
Digo sem acanhamento,
Pra roda de aviamento
Seu moço, sou cabra macho!.*⁴²⁵

O que está presente tanto na experiência produtiva da casa de farinha como a do engenho de pau, é um acontecer *poiético* compartilhado, que preenche a vida das comunidades com atividades que não são simplesmente produtoras de riqueza material e de subsistência, mas atividades onde a palavra é compartilhada; experiências são trocadas, histórias, músicas e poemas são entoados, ou seja, a atividade humana e seus impulsos vitais tomam a forma de *poiésis*, conferindo ao fazer humano a possibilidade de realização de um estatuto poético sobre a terra.

O deslocamento da experiência pro-dutiva para a atividade produtiva é sentido de forma profunda e sensorial pela voz lírica: o barulho toma o lugar do canto que enchia o coração de alegria. O som do motor ensurdece o canto da experiência pro-dutiva: “Com seu barui indecente,/ Você vem todo prevesso,/Com históra de progresso,/ Mode dá desgosto a gente”. Em “O puxadô de roda” também percebemos o silenciamento da experiência produtiva compartilhada:

*Motô, tu é um castigo!
Bicho feio, sem futuro,
Sou sempre o teu inimigo,
Te dou figa e desconjuro
Do mestre que te inventou,
Mode este teu pôpôpô,
Que aborrece e que incomoda.
Ninguém vê mais o caboco
Que gritava dando soco,
Puxando os veio da roda.*⁴²⁶

⁴²⁵ PATATIVA DO ASSARÉ. *Inspiração Nordestina: Cantos de Patativa*. São Paulo: Hedra, 2003: 20.

⁴²⁶ *Idem*, pg. 27.

Tanto nesta última estrofe quanto no “Ingém de ferro” percebemos a personificação que se opera através de “repetidas adjetivações e predicções por termos costumeiramente associados à volição e à intencionalidade próprias de um sujeito humano”⁴²⁷. O “ingém de ferro” e, especialmente, o motor são: “soberbo e sisudo”, “prevesso”, “bicho feio e sem futuro”, “esquisito”, “orgulhoso e munto mau”, mas o aspecto que mais nos chama a atenção é o de “come, come interessêro”. A personificação traz o objeto personificado para um jogo que procura atribuir sentidos além daqueles que definem a funcionalidade dos objetos. Retirando o objeto de sua condição funcional, de seu estatuto técnico, e aproximando-o de um universo mais humanizado, o eu lírico tanto pode revestir o objeto de uma condição antagonista (“Sou sempre teu inimigo”), como cria uma atmosfera que possibilita realizar uma crítica poética sutil ao próprio estatuto da técnica. Dessa forma, o eu lírico não critica diretamente o estatuto da técnica, que transforma todas as relações, destruindo os antigos laços solidários e comunitários; aproxima o motor do universo humanizado para desumanizá-lo diante de todos.

Quanto ao aspecto “come, come”, já havíamos visto, anteriormente, algo semelhante em *Bangiê*, de José Lins do Rego, quando a usina era referida como tendo “comido” os engenhos um por um. Essa fome insaciável da técnica relaciona-se ao seu aspecto universalizante e a todas as formas de resistências locais que procuram reforçar as tradições contra o poder totalizante do estatuto técnico produtivo. É nesse sentido que o motor, símbolo de todas as transformações e metamorfoses sociais, é referido como “ladrão”, pois os objetos roubados que constituíam as principais riquezas dos espaços metamorfoseados fazem parte daquele “acontecer solidário”, de um tempo humano e pro-dutivo, um tempo inserido numa teia de relações emotivas, um tempo *poiético*. Em última instância, o que o motor está roubando é um tempo pro-dutivo compartilhado.

A casa de farinha é o lugar onde a experiência produtiva transforma a mandioca em farinha, em alimento para o ser-vivente; experiência, contudo, que alimenta a vida das comunidades. Por esse motivo, a produção de farinha de mandioca (gênero de importância vital para diversas comunidades no Nordeste brasileiro⁴²⁸) é uma festa possível de ser

⁴²⁷ ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. **Aspectos e Impasses da poesia de Patativa do Assaré**. Tese apresentada junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2008: 221.

⁴²⁸ “A produção caseira e artesanal da farinha de mandioca foi responsável, sobretudo no Nordeste do Brasil, pela subsistência de milhares de famílias pobres. Em certa época, especialmente na primeira metade do século passado, toda propriedade rural incluía uma casa de farinha – em sua maioria, nos moldes da engenharia do meu avô: basicamente para a alimentação da família e possível comercialização do excedente”. Luís Pimentel

comparada somente aos dias santos. Essa dimensão, quase sagrada da atividade produtiva da farinha, pode ser percebida na seguinte estrofe, que faz parte do esboço de um auto, deixado por João Cabral de Melo Neto e intitulado “A casa de farinha”:

*- Mas afinal vocês de fora
[...] porque todos estão
Nós e vocês, num só dia
Como se fosse um mutirão,
A fazer esta farinha
Que cada um, com sua mão,
Antes vinha aqui fazer
Afinal porque a intenção
De vir aqui todo mundo
No dia de hoje, a reunião
Como se fazer farinha
Fosse um S. Pedro ou São João.⁴²⁹*

A dimensão produtiva da casa de farinha, enquanto festa e momento de experiências compartilhadas, apresenta-se também na seguinte estrofe de “O Puxadô de roda” de Patativa do Assaré:

*Pois bem, um aviamento.
Quando pega a trabaiá,
É o mió divertimento
Que se pode maginá,
É a mió distração,
Tudo ali é união.
Prazê, alegria e paz,
Só se conveça em amô,
Pois todos trabaiadô
É sempre moça e rapaz.⁴³⁰*



no prefácio intitulado “Uma fábrica familiar” (página 16), para o livro *Notas a uma possível A casa de farinha* de João Cabral de Melo Neto e organizado por Inez Cabral. Ainda sobre a importância da farinha de mandioca, ressalta Gilberto Freyre (com base em Gabriel Soares) que a mandioca representa a vitória simbólica do indígena sobre o trigo do europeu: “Foi completa a vitória do complexo indígena da mandioca sobre o trigo: tornou-se a base do regime alimentar do colonizador (é pena que sem se avantajarem ao trigo em valor nutritivo e em digestibilidade, como supôs a ingenuidade de Gabriel Soares). Ainda hoje a mandioca é o alimento fundamental do brasileiro e a técnica do seu fabrico permanece, entre grande parte da população, quase que a mesma dos indígenas.” FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. Madri; Barcelona; La Habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2002: 145.

⁴²⁹ MELO NETO, João Cabral de. *Notas sobre uma possível A casa de farinha*. Organização Inez Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013: 112.

⁴³⁰ PATATIVA DO ASSARÉ. *Antologia Poética*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2008: 22.

União, alegria, prazer e harmonia formam a atmosfera festiva da casa de farinha. Nos esboços de João Cabral de Melo Neto, o poeta procura desenvolver um “conflito dramático” presente no choque entre pessimismo e otimismo, representado pelas disputas entre “raspadoras” e “raladoras” diante de uma expectativa crescente, devido à notificação de que a casa de farinha será fechada. Em Patativa, o elogio aos laços comunitários e a convivência harmoniosa são intensificados: em “O puxadô de roda” não há disputas e tensões no ambiente produtivo dos trabalhadores, como também não há a expectativa presente em “A casa de farinha”. O canto só é interrompido pelo barulho ensurdecedor do motor, que representa, de forma significativa, a redução do horizonte produtivo, da experiência compartilhada, por fim, da mudança irreversível de um tempo percebido enquanto *poiético* para um tempo onde reina o estatuto técnico. É dessa forma, que o barulho do estatuto técnico acorda a voz lírica do sonho de viver um tempo *poiético*.⁴³¹

⁴³¹ Imagem: desenho de Patativa do Assaré elaborado por Alexandre Natálio para capa de *As formas da inspiração: linguagem e criação poética em Inspiração Nordestina de Patativa do Assaré*. Curitiba, PR: CRV, 2014.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Capistrano de. *Capítulos de história colonial, 1500-1800*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Publifolha, 2000.

ABREU, Regina. *O enigma de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Funarte: Rocco, 1998.

ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura I*. tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. - São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

_____ “O ensaio como forma” In: *Notas de literatura I*. tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. - São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. - Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. - Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____ *O homem sem conteúdo*. Tradução, notas e posfácio de Cláudio Ovíleira. - Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

ALENCAR, José de. *Cartas a favor da escravidão*. (organização Tâmis Parron) – São Paulo: Hedra, 2008.

_____ *O sertanejo*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

ALMEIDA, Ângela. “Um sertão enxertado de excessos”. *Esferas*, ano 1, n. 1, junho a dezembro de 2012.

ALMEIDA, José Américo de. *A bagaceira: romance*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

ALMEIDA, Milton José de. *O teatro da memória de Giulio Camillo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial: Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. *Patativa do Assaré: as razões da emoção (capítulos de uma poética sertaneja)*. Fortaleza: Editora da UFC; São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

_____ **Aspectos e Impasses da poesia de Patativa do Assaré**. Tese apresentada junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2008.

ARENDDT, Hannah. *A condição Humana*. Tradução de Roberto Raposo, posfácio de Celso Lafer. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARISTÓTELES. *Poética*. Edición Trilíngue por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

ARRIGUCCI JR. Davi. *Romance e experiência em Guimarães Rosa*. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, N. 40, novembro de 1994.

ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. 1984.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. - São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

_____. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr.; tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. - São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

BARROSO, Gustavo. *Heróis e Bandidos: os cangaceiros do Nordeste*. Rio – São Paulo – Fortaleza: ABC Editora, 2012.

_____. *Terra de Sol*. Fortaleza: ABC Editora, 2006.

BARTELT, Dawid Danilo. *Sertão, República e Nação*. Tradução de Johannes Krestschmer e Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin; São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. - São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves. - São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNUCCI, Leopoldo M. *A Imitação dos Sentidos: Prógonos, Contemporâneos e Epígonos de Euclides da Cunha*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

BIZZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano/Edoardo Bizzarri*. São Paulo: T.A. Queiroz: Instituto Cultural Italo-brasileiro, 1980.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Apologia da história, ou, o Ofício de historiador*. Prefácio, Jacques Le Goff; apresentação à edição brasileira, Lilia Moritz Schwarcz; tradução, André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34: 2004.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

BRAUDEL, Fernand. *Civilização material, Economia e Capitalismo, Séculos XV-XVIII: as estruturas do cotidiano: o possível e o impossível*. Tradução de Telma Costa. - Lisboa: Editorial Teorema, 1979.

BRITO, José Carvalho. *O Matuto Cearense e o Caboclo do Pará*. Belém: Oficinas Gráficas Jornal de Belém, 1930.

BUENO, Luís. *Uma História do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1975.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1975.

_____. *Tese e Antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. São Paulo: Leya, 2011.
- CARVALHO, Gilmar de. *Patativa do Assaré*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001.
- _____. *Patativa poeta pássaro do Assaré*. Fortaleza: Omni Editora Associados Ltda, 2002.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Civilização e Cultura*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1983.
- CAVIGNAC, Julie. *A literatura de Cordel no Nordeste do Brasil. Da história escrita ao relato oral*. Natal, RN: EDUFRN –Editora da UFRN, 2006.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de la Mancha, Segundo Livro*. Tradução de Sérgio Molina; gravuras de Gustave Doré; apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira. - São Paulo: Editora 34, 2012.
- CHAVES, Vania Pinheiro. *O despertar do gênio brasileiro: Uma leitura de “O Uruguai” de José Basílio da Gama*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.
- CHIAPPINI, Lígia. “Do beco ao Belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura”. *Estudos Históricos*, v. 8. N. 15: 153-159.
- CHIAPPINI, Ligia e AGUIAR, Flávio Wolf de. *Literatura e História na América Latina: Seminário Internacional, 9 a 13 de setembro de 1991*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. - Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- CONDORCET (Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat). *Esquisse d’un tableau historique des progrès de l’esprit humain*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1970.
- CORTESÃO, Jaime. *História do Brasil nos velhos mapas*. Tomo II. Rio de Janeiro, Ministério das Relações Exteriores, Instituto Rio Branco, sem ano.
- COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. *Em busca da terceira margem: ensaios sobre o Grande Sertão: Veredas*. Salvador-BA: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões. Campanha de Canudos*. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa Oficial do Estado. Arquivo do Estado (2001).

_____. *Caderneta de campo*; introdução, notas e comentário por Olímpio de Souza Andrade. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1975.

CURRAN, Mark J. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: EDUSP, 2003.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral (com a colaboração de Paulo Rónai). - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu.- Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Tradução de Sandra Castello Branco; revisão técnica Cezar Mortari. - São Paulo: Editora da UNESP, 2005.

ENGELS, Friedrich. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Tradução de B. A. Schumann; supervisão, apresentação e notas de José Paulo Netto. - São Paulo: Boitempo, 2010.

ELIAS, Nobert. *O processo civilizador*. Tradução de Ruy Jungmann. - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

ERASMO DE ROTTERDAM. *Elogio da Loucura*. Tradução e notas de Paulo M. Oliveira. - São Paulo: Nova Cultural, 1988 (Os pensadores).

FACIOLI, Valentim; NASCIMENTO, José Leonardo do. *Juízos críticos: Os sertões e os olhares de sua época*. São Paulo: Nankin Editorial: Editora Unesp, 2003.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. - Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Globo, 2008.

FEITOSA, Luiz Tadeu. *Patativa do Assaré: a trajetória de um canto*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003.

FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo: tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____ *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. - Petrópolis: Vozes, 1987.

_____ *A arqueologia do saber*. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 1. Edição Madri; Barcelona; La habana; Lisboa; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2002.

_____ *Perfil de Euclides e outros perfis*. São Paulo: Global, 2011.

FURTADO, Júnia Ferreira. *O mapa que inventou o Brasil*. Rio de Janeiro: Versal; São Paulo: Odebrecht, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

GANDAVO, Pero de Magalhães. *Tratado da Terra do Brasil e História da Província Santa Cruz*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1980.

GÁRATE, Miriam V. *Civilização e barbárie n'os Sertões: entre Domingo Faustino Sarmiento e Euclides da Cunha*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2001.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. Tradução Maria Betânia Amoroso; tradução dos poemas José Paulo Paes; revisão técnica Hilário Franco J. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

_____. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

HENRY, Michel. *La barbárie*. Paris: Quadrige/PUF, 1987.

HESÍODO. *Obras y fragmentos*". Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid, Espanha: Editorial Gredos, S.A. 1978.

HIATT, Alfred. *Terra Incognita: mapping the antipodes before 1600*. London: The British Library, 2008.

HÖFFE, Otfried. *Immanuel Kant*. Tradução de Christian Viktor Hamm, Valério Rohden. - São Paulo: Martins Fontes, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes; edição de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Ars Poetica: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. *Ilíada*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

HUGO, Victor. *Os miseráveis*. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros; apresentação de Renato Janine Ribeiro. - São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HUME, David. *Investigações sobre o entendimento humano e sobre os princípios da moral*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. - São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

JAUSS, Hans Robert *et al.* *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão; introdução e notas de Alexandre Fradique Morujão. -Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. - Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc – Rio, 2006.

LÉRY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Tradução e notas Sérgio Milliet; bibliografia Paul Gaffarel; colóquio na língua brasílica e notas tupinológicas Plínio Ayrosa. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980.

LIMA, Oliveira. *Formação histórica da nacionalidade brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks; São Paulo: Publifolha, 2000.

LIMA, Luiz Costa. *Por que literatura*. Petrópolis: Vozes, 1969.

_____. *Terra ignota: a construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

_____. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Frestas: a teorização de um país periférico*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC – Rio, 2013.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle; apresentação Arlenice Almeida da Silva. - São Paulo: Boitempo, 2011.

MACHADO, Alcântara. *Vida e morte do bandeirante*. Em: *Intérpretes do Brasil*. Coordenação, seleção de livros e prefácio, Silviano Santiago. – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

MAGNE, Augusto. *Dicionário etimológico da língua latina*. Rio de Janeiro: 1962.

MARCO TÚLIO CÍCERO. *Da República*. Tradução e notas de Amador Cisneiros. - São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Os pensadores).

MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. **Um polígrafo contumaz (o Visconde de Taunay e os fios da memória)**. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 1996.

MARTINS, Eduardo Vieira. **A imagem do sertão em José de Alencar**. Dissertação apresentada ao Curso de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 1997.

_____. **A fonte subterrânea: O pensamento crítico de José de Alencar e a retórica oitocentista**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 2003.

MARX, Karl. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feurbach, B. Bauer e Stiner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846)*. Supervisão editorial, Leandro Konder; tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano. - São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. Organização e introdução Osvaldo Coggiola; tradução de Álvaro Pina e Ivana Jinkings. - São Paulo: Boitempo, 2010.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*. São Paulo : A Girafa, 2011.

MELO NETO, João Cabral de. *Notas sobre uma possível A casa de farinha*. Organização Inez Cabral. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

MEYER, Mônica. *Ser-tão natureza: a natureza em Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MICELI, Paulo. *O tesouro dos mapas – A cartografia na formação do Brasil*. São Paulo, Instituto Cultural Banco Santos, 2004.

_____. *O desenho do Brasil no teatro do mundo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

_____ *O ponto onde estamos: viagens e viajantes na história da expansão e da conquista (Portugal, século XV e XVI)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

_____ “Ficções da consciência – História e literatura de viagens”, *Olhar*, ano 1, n. 1. São Carlos, Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, Junho, 1999.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. Tradução de Sérgio Milliet. - São Paulo: Abril Cultural, 1972.

MORE, Sir Thomas. *Utopia*. Organização George M. Logan, Robert M. Adams; tradução de Jefferson Luiz Camargo, Marcelo Brandão Cipolla. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: 1933-1974 pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ática, 1980.

MURARI, Luciana. *Natureza e cultura no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2009.

NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Publifolha, 2000.

NUVENS, Plácido Cidade. *Patativa e o universo fascinante do sertão*. Fortaleza: Universidade de Fortaleza, 1995.

PATATIVA DO ASSARÉ. *Cante lá que eu canto cá*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes; Crato, CE: Fundação Pe. Ibiapina e Instituto Cultural do Cariri, 1978.

_____ *Digo e não peço segredo*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

_____ *Inspiração Nordestina: Cantos de Patativa*. São Paulo: Hedra, 2003.

_____ *Antologia poética*. Organização e prefácio de Gilmar de Carvalho. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2008.

PERICÁS, Luiz Bernardo. *Os cangaceiros: ensaio de interpretação histórica*. São Paulo: Boitempo, 2010.

PLATÃO, *Diálogos: O Banquete, Fédon, Sofista, Político*. Traduções José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. - São Paulo: Abril S. A. Cultural, 1972.

_____. *República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. - Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. *Discurso sobre a dignidade do homem*. Tradução e introdução de Maria de Lurdes Sirgado Ganho. Lisboa: Edições 70, 2001.

PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, palco e letras: crítica e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo: colônia*. São Paulo: Brasiliense; Publifolha, 2000.

PROEÇA, Cavalcanti. *Trilhas no Grande Sertão*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958.

_____. *José de Alencar na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1966.

RABELAIS, François. *Gargântua e Pantagruel*. Tradução de David Jardim Júnior. - Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

REGO, José, Lins do. *Bangüê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

RICARDO, Cassiano. *Marcha para Oeste: a influência da "Bandeira" na formação social e política do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1970.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O Processo civilizatório: estudos de antropologia da civilização; etapas da evolução sócio-cultural*. Petrópolis: Vozes, 1985.

RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações*. Porto: Rés Editora, 1988.

_____. *Tempo e narrativa*. Tradução Claudia Berliner; revisão da tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar; introdução Hélio Salles Gentil. - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

RIQUER, Martin de. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 2003.

ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo terceiro. Transição e Romantismo. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960.

RONCARI, Luiz. *Literatura Brasileira: Dos Primeiros Cronistas aos últimos Românticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães, *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Rosaura Einchenber. - São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAINT-HILAIRE. *Viagens pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1975.

SALVADOR, Frei Vicente do. *História do Brasil*. São Paulo e Rio, Editores-proprietários Weiszflog irmãos, 1918.

SANTIAGO, Silviano. *Intérpretes do Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

SARTRE, Jean Paul. *Que é a literatura*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Obra completa*. Volume II. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A. 1995.

SILVA ROMERO, Jorge Henrique da. *As formas da inspiração: linguagem e criação poética em “Inspiração Nordestina” de Patativa do Assaré*. Curitiba, PR: CRV, 2014.

SOUSA, Gabriel Soares de, *Tratado descritivo do Brasil em 1587*. São Paulo: Hedra, 2010.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: leituras de Guimarães Rosa*. São Paulo: Duas Cidades, 1967.

_____. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

_____. *Ficção e razão: uma retomada das formas simples*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2009.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Revan: UCAM, IUPERJ, 1999.

STAROBINSKI, Jean. “É possível definir o ensaio?”. *Remate de Males*, Campinas-SP, (31.1-2): pp. 13-24, Jan./Dez. 2011.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Editora Três, 1972.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Editora Três, 1973.

TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

_____. *Obras poéticas de Basílio da Gama: ensaio e edição crítica de Ivan Teixeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. “O Uruguai: Diatribe contra o Regicídio e contra a Monarquia”. In: *Épicos: Prosopopeia: O Uruguai: Caramuru: Vila Rica: A Confederação dos Tamoios: I-Juca Pirama*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *A democracia na América: leis e costumes de certas leis e certos costumes políticos que foram naturalmente sugeridos aos americanos por seu estado social democrático*. Tradução de Eduardo Brandão. - São Paulo: Martins Fontes, 2005.

UNGARETTI, Giuseppe. *Razões de Uma Poesia e Outros Ensaio*s. [organização de Lucia Wataghin; tradução de Liliana Lagana, Lucia Wataghin, Maria Betânia Amoroso]. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *História Geral do Brasil*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1962.

VAUGHAN, Alden T. e VAUGHAN, Virginia Mason. *Shakespeare's Caliban: A Cultural History*. Cambridge University Press, 1991.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de Haiganuch Sarian. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VIEIRA, Padre Antônio. *Eu e os outros – perfis*. Fortaleza: Imprensa Oficial, 1987.

VIGGIANO, Alan. *Itinerário de Riobaldo Tatarana*. Belo Horizonte/Brasília: Ed. Comunicação/INL, 1974.

VIRGÍLIO; Manuel Odorico Mendes. *Eneida brasileira: tradução poética da epopeia de Públio Virgílio Maro*. Organização: Paulo Sérgio de Vasconcellos et al.; tradução Manuel Odorico Mendes; - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

_____. *Bucólicas*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Edição anotada e comentada pelo Grupo de Trabalho Odorico Mendes. – Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

VOLTAIRE, François Marie Arouet de. *Contos*. Tradução de Mário Quintana. - São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ZILLY, Berthold. “A guerra de Canudos e o imaginário da sociedade sertaneja em *Os sertões*, de Euclides da Cunha: da crônica à ficção”. In: CHIAPPINI, Ligia e AGUIAR, Flávio Wolf de. *Literatura e História na América Latina: Seminário Internacional, 9 a 13 de setembro de 1991*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

ZILLY, Berthold. “A Barbárie: antítese ou elemento da Civilização? Do *Facundo* de Sarmiento a *Os Sertões* de Euclides da Cunha”. IN: *De sertões, desertos e espaços incivilizados*. Organizadores: Angela Mendes de Almeida, Berthold Zilly, Eli Napoleão de Lima. Rio de Janeiro: FAPERJ: MAUAD, 2001.

Dicionários e antologias

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura e Instituto Nacional do Livro, 1954.

GRIMM, Jacob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch* München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991.

Literatura Popular em Verso. Ministério da Educação e Cultura, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973.

SILVA, Antonio de Moraes. Dicionário da língua portuguesa. Composto pelo Padre Rafael Bluteau, reformado e acrescentado por Antonio de Moraes Silva (natural do Rio de Janeiro). Lisboa, Oficina de Simão Thadeu Ferreira, 1789.

_____. Dicionário da língua portuguesa. Lisboa, Tipografia Lacérdina, 1813.

ANEXO

Poemas de Patativa do Assaré citados no último capítulo.

EU E O SERTÃO

Sertão, arguém te cantô
Eu sempre tenho cantado
E ainda cantando tô,
Pruquê, meu torrão amado,
Munto te prezo, te quero
E vejo qui os teus mistero
Ninguém sabe decifrá.
A tua beleza é tanta,
Qui o poeta canta, canta,
E inda fica o qui cantá.

No rompê de tua orora,
Meu sertão do Ciará,
Quando escuto as voz sonora
Do sodoso sabiá,
Do canaro e do campina,
Sinto das graça divina
O seu imenso pudê,
E com munta razão vejo,
Que a gente sê sertanejo
É um dos maió prazê.

Sertão, minha terra amada,
De bom e sadio crima,
Que me deu de mão bejada
Um mundo cheio de rima.
O teu só é tão ardente,
Que treme a vista da gente
Nas parede de reboco,
Mas tem milagre e virtude,
Que dá corage, saúde
E alegria aos teu caboco.

Acho mesmo que ninguém
Sabe direito cantá
Tanta beleza que tem
Tuas noite de luá
Quando a lua sertaneja,
Toda amorosa despeja
Um grande banho de prata
Pro riba da terra intera
E a brisa assopra manêra,
Fazendo cosca na mata.

Sertão do Bumba Meu Boi
E da armonca de oito baxo,
O teu fio sempre foi
Corajoso, Cabra Macho;
O tempo nunca destrói
A fama do teu herói
De pernera e de gibão,
Caboco que não resinga
Corrê dentro da caatinga,
Na pega do barbatão.

Tu é belo e é importante,
Tudo teu é natura
Ingualmente o diamante,
Ante de arguém lapidá.
Deste jeito é que te quero,
Munto te estimo e venero,
Vivendo assim afastado
Da vaidade, do orguio,
Guerra, questão e baruio
Do mundo civilizado.

Tu veve munto esquecido
Dos meio da inducação,
Sempre, sempre tem vivido,
Sem escola e sem lição.
Teu mundo é bem pequenino,
Por isso do teu destino,
Da tua simplicidade
Nasce a fé e a esperança;
Tua santa inguinorança
Incerra munta verdade.

Rescordo com grande amô
O meu tempo de rapaz,
Tempo qui os ano levou
E os desengano não traz,
Quando toda a noite eu ia
Cheio de doce alegria,
Sem infado do trabaio,
Uvi, de perto contrito,
As oração e os bendito

Das festa do mês de maio.

Uma singela bandêra
Bem no terreiro se via,
Homenage verdadêra
Do santo mês de Maria,
Na sala, inriba da mesa,
Umas quatro vela acesa
E de juêio no chão,
Uma muié paciente
Lendo vagarosamente
Com a cartia na mão.

Inquanto lendo seguia
Aquela boa sinhora,
De quando em vez repetia
Bonita jaculatória;
Todo o povo acompanhava
E quando a mesma rezava
Padre Nosso e Ave Maria,
De contrição todas cheia,
Com suas voz de Sereia,
As caboca respondia.

_ Neste mês de alegria,
Tão lindo mês de frô
Queremos de Maria
Celebrá o seu louvo. _

Sertão amigo, eu tô vendo
Que os teu novo camponês,
Hoje ainda tão fazendo
Aquilo que os véio fez.
Que doce felicidade
Eu gozei na mocidade,
Nesta santa ingorfação!
Quando se acabava Maio,
Já começava os insaio
Do santo mês de S. João.

Como o ricaço usuraro
Guarda uma moeda de ôro
Fiz do meu peito sacraro
E guardei estes tesôro.
E aqui dentro do meu peito,
Inda tá tudo perfeito,
Não mudaro de feição
As duas fotografia,
Do santo mês de Maria
E das festa de São João.

Como é bom a vida intêra
Passá contente e feliz
Sem sabê das bagacêra
De país contra país!
Caro sertão inocente,
Não fugiu de minha mente
E nem vai fugi tão cedo
As diversão de advinha,
Manero pau, Cirandinha
E muntos ôtro brinquedo.

Hoje sou véio e to vendo
Que já tô perto da morte,
Mas porém, morro dizendo
Que fui caboco de sorte,
Não dou cavaco in morrê,
Somente por conhecê
Qui há tempo tá reservado
In tu, querido sertão,
O meu quadrinho de chão
Pra nele eu sê sipurtado.

E mesmo depois de morto,
Mesmo depois de morrê,
Ainda gozo prazê,
Pois, se é verdade que as arma,
Mesmo as que vivero carma
E arcançaro a sarvação,
Fica vagando no espaço,
Os meus caracó eu faço
Pro riba do meu sertão.

O RETRATO DO SERTÃO

Se o poeta marinheiro
Canta as belezas do mar,
Como poeta roceiro
Quero o meu sertão cantar
Com respeito e com carinho
Meu abrigo, meu cantinho,
Onde viveram meus pais.
O mais amor dedico
Ao meu sertão caro e rico
De belezas naturais.

Meu sertão das vaquejadas,
Das festas de apartação,
Das alegres luaradas,
Das debulhas de feijão,
Das danças de S. Gonçalo,
Das corridas de cavalo
Das caçadas de tatu,
Onde o caboclo desperta
Conhecendo a hora certa
Pelo canto do nambu.

É diferente da praça
A vida no meu sertão;
Tem graça, tem muita graça
Uma noite de São João.
No clarão de uma fogueira,
Tudo dança a noite inteira
No mais alegre pagode,
E um caboclo bronzeado
Num tamborete sentado
Tocando no pé de bode.

O que não querem dançar
Divertem com adivinha,
Outros brincam a soltar
Foguete, traque e chuvinha.
A mulher quer ser comadre
E o homem quer ser compadre,
Um ao outro dando a mão.
Assim, o festejo cresce
E o sertão todo estremece
Dando viva a São João.

Se por capricho da sorte,
Eu sertanejo nasci,

Até chegar minha morte
Eu hei de viver aqui,
Sempre humilde e paciente
Vendo, do meu sol ardente
E da lua prateada,
Os belos encantos seus
E escutando a voz de Deus
No canto da passarada.

Aqui, do mundo afastado,
Acostumei-me a viver,
Já nasci predestinado,
Sabendo amar e sofrer.
Neste meu sertão bravio,
Nas belas tardes de estio,
Da chapada ao tabuleiro,
Eu louvo, adoro e bendigo
O ladrar do cão amigo
E o aboiar do vaqueiro.

Se a clara noite aparece,
Temos a mesma beleza.
Tudo é riso, paz e prece,
E a festa da natureza
Seu compasso continua.
A noturna mãe-da-lua
Solta o seu canto agoureiro,
Sua funérea risada,
Vendo a filha imaculada
Brilhando o sertão inteiro.

Que prazer! Que grande gozo,
Que bela e doce emoção,
Ouvir o canto saudoso
Do galo do meu sertão,
Na risonha madrugada
De uma noite enluarada!
A gente sente um desejo,
Um desejo de rezar
E nesta prece jurar
Que Jesus foi sertanejo.

Meu sertão, meu doce ninho,
De tanta beleza rude,
Eu conheço o teu carinho,
Teu amor, tua virtude.
Eu choro triste, com pena,

Ao ver a tua morena
Sem letra e sem instrução,
Boa, meiga, alegre e terna
Torcendo um fuso na perna,
Fiando o branco algodão.

Cantei sempre e hei de cantar
O que o meu coração sente,
Para mais compartilhar
Do sofrer de minha gente.
Com as rimas de meu canto
Quero enxugar o meu pranto,
Vivendo só na soledade
Com esta gente querida,
Modesta e destituída
De orgulho, inveja e vaidade.

Esta gente boa e forte
Pra enfrentar consequência,
Que zomba da própria sorte
Com sobrada paciência,
Que trabalha e não se cansa,
Porque a sua esperança
É sempre a safra vindoura;
O sonho do sertanejo
Seu castelo e seu desejo
É sempre o inverno e a lavoura.

Desta gente eu vivo perto,
Sou sertanejo da gema
O sertão é o livro aberto
Onde lemos o poema
Da mais rica inspiração.
Vivo dentro do sertão
E o sertão dentro de mim,
Adoro as suas belezas
Que valem mais que as riquezas
Dos reinados de Aladim.

Porém, se ele é um portento
De riso, graça e primor,
Tem também seu sofrimento,
Sua mágoa e sua dor.
Esta gleba hospitaleira,
Onde a fada feiticeira
Depositou seu condão,
É também um grande abismo
Do triste analfabetismo,

Por falta de proteção.

Sou sertanejo e me orgulho
Por conhecer o sertão
Durmo na rede e me embrulho
Com um lençol de algodão.
De alpercata de rabicho,
Sofrendo a vida penosa
Do trabalho do roçado
E por isso sou chamado
Poeta de mão calosa.

Da mais cruel desventura
Conheço o amargo sabor,
Pois vivo da agricultura,
Sou poeta agricultor.
Eu sei com toda certeza
Como é que vive a pobreza
Do sertão do Ceará,
A sua manutenção
É almoço de feijão
E a janta de mugunzá.

Sou sertanejo e conheço
Meu sertão em carne e osso,
Trabalho muito e padeço
Com a canga no pescoço,
E trago no pensamento
Que, no duro padecer,
Levando o peso da cruz,
É quem trabalha e produz
Para a cidade comer.

Eu não ignoro nada
Deste sertão sofredor
Que puxa o cabo da enxada
Sem arado e sem trator.
Pobre sertão esquecido
Que já está desiludido
E não acredita mais
Nas promessas e nos tratos
E juras de candidatos
Nas festas eleitorais.

Meu sertão da sariema,
Sertão queimado do sol,
Que não conhece cinema,
Teatro, nem futebol,

Sertão de doença e fome
Onde o pobre assina o nome
Com uma pena na mão,
Para, enganado e inocente,
Dar um voto inconsciente
Quando é tempo de eleição.

Este sertão que persiste
Soltando os mesmos gemidos
É qual purgatório triste
Das almas dos desvalidos.
Ele não tem providência
De remédio ou de assistência
Pra sua gente roceira,
Dentro do mais pobre quarto
A mulher morre de parto
Nos braços da cachimbeira.

VIDA SERTANEJA

Sou matuto sertanejo,
Daquele matuto pobre
Que não tem gado nem quêjo,
Nem ôro, prata, nem cobre.
Sou sertanejo rocêro,
Eu trabaio o dia intero,
Que seja inverno ou verão.
Minhas mão é calejada,
Minha péia é bronzeada
Da quintura do sertão.

II
Por força da natureza,
Sou poeta nordestino,
Porém só canto a pobreza
Do meu mundo pequenino.
Eu não sei cantá as gulora,
Também não canto as vitora
Dos herói com seus brasão,
Nem o má com suas água...
Só sei cantá minhas mágua
E as mágua de meus irmão.

III
Canto a vida desta gente
Que trabaia inté morre
Sirrindo, alegre e contente,
Sem dá fé do padece,
Desta gente sem leitura,
Que, mesmo na desventura,
Se sente alegre e feliz,
Sem nada sabe na terra,
Sem sabe se existe guerra
De país cronta país.

IV
Eu canto o forte cabôco,
De gibão e chapéu de côro,
Que, com corage de lôco,
Infrenta a raiva do tôro
Com um agudo ferrão.
E das noite de São João
Eu canto as bela foguêra
Com seu fogo milagroso,
Segredo misterioso

Das moça casamentêra.

V
Eu canto o sertão querido,
A fonte dos meus poema,
Onde se iscuta o tinido
Do grito da sariema
E onde o sertanejo véio
Observa os evangéio
E nas noite de lua,
Sirrindo, alegre e ditoso
Conta istora de Trancoso
Para o seu neto iscutá.

VI
Sou sertanejo e me gabo
De já te visto o vaquêro,
Atrás do novio brabo
Atravessá o tabulêro.
Amo a vida camponesa,
Nunca invejei a beleza
E a fantasia da praça.
Eu sou irmão do cabôco,
Que ri, que zomba e faz pôco
Da sua própria desgraça.

VII
Cabôco que não cúbica
Riqueza nem posição
E nem aceita a maliça
Mora no seu coração.
Cabôco que, nesta vida,
Além da sua comida,
O que mais istima e qué,
É a paz, a honra e o brio,
O carinho de seus fio
E a bondade da muié.

VIII
O que mais preza e percura
O matuto camponês
É não quebrá a jura,
Que, no casamento, fez.
Sem enfado e sem preguiça,
Quando vai uvi a missa,
De paz, amô e alegria,
Leva o seu coração cheio,

Prumode uvi os consêio
Do padre da freguesia.

IX

E assim, na sua peleja,
Com a famia que tem,
Não inveja nem deseja
O gozo de seu ninguém.
Mas, por infelicidade,
Cronta seu gosto e vontade,
Munta vez, o pobre vê
A muié morrê de parto,
Gemendo dentro de um quarto,
Sem ninguém lhe socorrê.

X

Morre aquela criatura,
Depois, a pobre coitada,
No rumo da sepultura,
Vai numa rêde imbruiada.
Um adjunto de gente,
Uns atrás, ôtros na frente,
Num apressado rojão,
Quando um sorta, o ôtro pega:
É assim que se carrega
Morto pobre, no sertão.

XI

Fica, o viúvo, coitado!
De arma triste e dilurida,
Para sempre separado
Do mió de sua vida,
Mas, porém, não percebeu
Que a sua muié morreu,
Só por fartá um dotô.
E, como nada conhece,
Diz, rezando a sua prece:
Foi Deus que ditriminou!

XII

Pensando assim desta forma,
Resignado, padece;
Paciente, se conforma
Com as coisa que acontece.
Coitado! Ignora tudo,
Pois ele não tem estudo,
Também não tem assistência.
E por nada conhece
Em tudo o camponês vê
O dedo da Providença.

XIII

Só a coisa que o matuto
Conhece, repara e vê
É tê que pagá tributo
Sem ninguém lhe socorrê,
É derramá seu suó,
Com paciência de Jó,
Mode botá seu roçado,
Esperto, forte e disposto
E tê que pagá imposto
Sem ninguém te lhe ajudado.

XIV

Às vez, alegre e contente,
Quando é tempo de fartura,
Ele diz pra sua gente:
Nossa safra tá segura!
Mas, de repente, intristece,
Pruquê magina e conhece
Que os home de posição
Só óia para o seu rosto
Pra ele pagá imposto
Ou votá nas inleição.

XV

Quando aparece um sujeito,
De gravata e palitó,
Todo alegre e sastifeito,
Como quem caça xodó,
O matuto experiente
Repara pra sua gente
E, sem tê medo de errá,
Diz, com um certo desgosto:
“Ele vem cobrá imposto
Ou pedi pra nós votá”.

CANTE LÁ QUE EU CANTO CÁ

I

Poeta, cantô de rua,
 Que na cidade nasceu,
 Cante a cidade que é sua,
 Que eu canto o sertão que é meu.
 Se aí voce teve estudo
 Aqui Deus me insinou tudo,
 Sem de livro precisá,
 Por favô, não mexa aqui,
 Que eu também não mexo aí,
 Cante lá, que eu canto cá.

II

Você teve inducação,
 Aprendeu munta ciência,
 Mas das coisas do sertão
 Não tem boa esperiência.
 Nunca fez uma paioça,
 Nunca trabaiou na roça,
 Não pode conhecê bem,
 Pois nesta penosa vida,
 Só o que provou da comida
 Sabe o gôsto que ela tem.

III

Pra gente cantá o sertão,
 Precisa nele morá.
 Tê armoço de feijão
 E a janta de mucunzá,
 Vivê pobre sem dinhêro,
 Trabaiando o dia intêro,
 Socado dentro do mato,
 De apragata currulepe,
 Pisando inriba do estrepe,
 Brocando a unha-de-gato.

IV

Você é munto ditoso,
 Sabe lê, sabe escrevê,
 Pois vá cantando o seu gôso,
 Que eu canto o meu padecê.
 Inquanto a felicidade
 Você canta na cidade,
 Cá no sertão eu infrento

A fome, a dô e a misera.
 Pra sê poeta divera,
 Precisa tê sofrimento.

V

Sua rima, inda que seja
 Bordada de prata e ôro,
 Par a gente sertaneja
 É perdido êste tesôro.
 Com o seu verso bem feito,
 Não canta o sertão dereito,
 Porque você não conhece
 Nossa vida aperreada.
 E a dô só é bem cantada,
 Cantada por quem padece.

VI

Só canta o sertão dereito,
 Com tudo quanto êle tem,
 Quem sempre correu estreito,
 Sem potreção de ninguém,
 Coberto de precisão
 Suportando a privação
 Com paciência de Jó,
 Puxando o cabo da inxada,
 Na quebrada e na chapada,
 Moiadinho de suó.

VII

Amigo, não tenha quêxa,
 Veja que eu tenho razão
 Em lhe dizê que não mêxa
 Nas coisas do meu sertão.
 Pois, se não sabe o colega
 De quá manêra se pega
 Num ferro pra trabaiá,
 Por favô, não mêxa aqui,
 Que eu também não mexo aí,
 Cante lá, que eu canto cá.

VIII

Repare que a minha vida

É deferente da sua.
 A sua rima pulida
 Nasceu no salão da rua.
 Já eu sou bem deferente,
 Meu verso é como a simente
 Que nasce inriba do chão,
 Não tenho estudo nem arte,
 A minha rima faz parte
 Das obras da criação.

IX

Mas porém, eu não invejo
 O grande tesôro seu,
 Os livros do seu colejo,
 Onde você aprendeu.
 Pra gente aqui sê poeta,
 E fazê rima compreta,
 Não precisa professô.
 Basta vê, no mês de maio,
 Um poema em cada gaio
 E um verso em cada fulô.

X

Seu verso é uma mistura,
 É um tá sarapaté,
 Que, quem tem pôca leitura,
 Lê, mas não sabe o que é.
 Tem tanta coisa incantada,
 Tanta deusa, tanta fada,
 Tanto mistero e condão
 E ôtros negoço impossible,
 E eu canto as coisas visive
 Do meu querido sertão.

XI

Canto as fulô e os abroio
 Com tôdas coisa daqui:
 Pra tôda parte que eu óio
 Vejo um verso se bulí.
 Se às vez andando nos vale
 Atraz de curá meus male
 Quero repará pra serra,
 Assim que óio pra cima,
 Vejo um diluve de rima
 Caindo inriba da terra.

XII

Mas, tudo é rima rastêra
 De fruta de jatobá,

De fôia de gamelêra
 E fulô de trapiá,
 De canto de passarinho
 E da poêra do caminho,
 Quando a ventania vem,
 Pois você já tá ciente:
 Nossa vida é deferente
 E o nosso verso também.

XIII

Repare que deferença
 Isiste na vida nossa:
 Inquanto eu tô na sentença,
 Trabaiando em minha roça,
 Você, lá no seu descando,
 Fuma o seu cigarro manso,
 Bem perfumado e sadio,

Já eu, aqui, tive a sorte
 De fumá cigarro forte
 Feito de paia de mio.

XIV

Você, vaidoso e facêro,
 Tôda vez que qué fumá,
 Tira do bôorso um insquêro
 Do mais bonito metá.
 E eu, que não posso com isso,
 Puxo por meu artifiço
 Arranjado por aqui,
 Feito de chifre de gado,
 Cheio de argodão queimado,
 Boa pedra e bom fuzi.

XV

Sua vida é divertida
 E a minha é grande pená.
 Só numa parte da vida
 Nós dois samo bem iguá:
 É no dereito sagrado,
 Por Jesus abençoado
 Pra consolá o nosso pranto,
 Conheço e não me confundo,
 Da coisa mió do mundo
 Nós goza do mesmo tanto.

XVI

Eu não posso lhe invejá
Nem você inveja eu.
O que Deus lhe deu por lá,
Aqui Deus também me deu.
Pois minha boa muié,
Me estima com munta fé,
Me abraça, bêja e què bem
E ninguém pode negá
Que das coisa naturá
Tem ela o que a sua tem.

XVII
Aqui findo esta verdade
Tôda cheia de razão.
Fique na sua cidade,
Que eu fico no meu sertão.
Já lhe mostrei um espêio.
Já lhe dei grande consêio
Que você deve tomá:
Por favô, não mêxa aqui,
Que eu também não mêxo aí.
Cante lá, que eu canto cá.