



BAIANIDADES LITERÁRIAS E CULTURAIS

ORGANIZADORES:

GILDECI DE OLIVEIRA LEITE
FILISMINA FERNANDES SARAIVA
THIAGO MARTINS CALDAS PRADO



SEGUNDO
SELO

BAIANIDADES LITERÁRIAS E CULTURAIS

Organizadores
Gildeci de Oliveira Leite,
Filismina Fernandes Saraiva
Thiago Martins Caldas Prado.



EDITORA SEGUNDO SELO
Salvador – 2023

©(2023) EDITORA SEGUNDO SELO – Salvador, BA.

1. edição – 2023

Equipe Técnica

Edição: Fernanda Santiago

Capa: Rafael Souza Viana

Revisão: Lorena Ribeiro

Editoração e Projeto Gráfico: Livia Maria Sousa

Conselho Editorial

Adeitalo Manoel Pinho (UEFS)

Ana Lucia Silva Souza (UFBA)

Carla Patrícia Bispo de Santana (UNEB)

Jorge Augusto de Jesus Silva (IFBaiano)

Lanuzza Lima Santos (IFBA)

Maria da Conceição Pinheiro Araújo (IFBA)

Maria Dolores Sosin Rodriguez (UFBA)

Oswaldo Francisco Ribas Lobos Fernandez (UNEB)

Silvana Carvalho Fonseca (UFRB)

Sívio Roberto Oliveira (UNEB)

Tatiane Pereira Muniz (IFBA)

Ubiraneila Capinan Barbosa (IFBaiano)

B152 Baianidades literárias e culturais / Gildeci de Oliveira Leite, Filismina
Fernandes Saraiva, Thiago Martins Caldas Prado (org.) – Salvador : Segundo
Selo, 2023.

208 p.

ISBN 978-65-86754-62-9

1. Literatura brasileira – Bahia – História e crítica. I. Leite, Gildeci de
Oliveira. II. Saraiva, Filismina Fernandes. III. Prado, Thiago Martins Caldas.
IV. Título.

CDD:B869.09

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO
EDITAL Nº 111/2022
IGUALDADE E JUSTIÇA: 200 ANOS DE INDEPENDÊNCIA DO
BRASIL NA BAHIA

Adriana dos Santos Marmori Lima
Reitora

Dayse Lago de Miranda
Vice-reitora

Rosane Vieira
Pró-reitora de Extensão

PROJETO CONTEMPLADO

Baianidades: Literatura, Identidade, Memória, História (extensão)

PROJETOS ASSOCIADOS

Baianidades: Literatura, Identidade, Memória, História (pesquisa)
Xangô, a corte de orixás, inquices e voduns: experiências poéticas e narrativas (pesquisa)
8º A Vez da Palavra (extensão)

ORGANIZAÇÃO DO LIVRO

Gildecil de Oliveira Leite
Filismina Fernandes Saraiva
Thiago Martins Caldas Prado

EQUIPE EXECUTORA DO

BAIANIDADES: LITERATURA, IDENTIDADE, MEMÓRIA,
HISTÓRIA (EXTENSÃO)
Gildecil de Oliveira Leite (UNEB) – Coordenação Geral

REDE DENTRO DA UNEB

CAMPUS I – SALVADOR
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS (DCH)
Diane Nascimento Oliveira (Doutoranda – PPGEL)

CAMPUS II – ALAGOINHAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA, LITERATURAS E ARTES
Prof. Dr. Ricardo Tupiniquim Ramos

CAMPUS IV – JACOBINA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS (DCH)
Prof.^a Dr.^a Helga Porto Miranda
Prof.^a Dr.^a Rúbia Mara de Sousa Lapa Cunha

CAMPUS VI – CAETITÉ
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS (DCH)
Odílio da Silva Santos (Técnico)

CAMPUS XIII — ITABERABA
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
Professor Gleiton Silva Sales

CAMPUS XVI — IRECÊ
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E TECNOLOGIA
(DCHT)
Prof. Dr. Joabson Lima Figueiredo

CAMPUS XXIII — SEABRA DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS
HUMANAS E TECNOLOGIAS (DCHT)
Prof.^a Ms. Filismina Fernandes Saraiva
Prof. Dr. Gildeci de Oliveira Leite (Coordenação Geral)
Prof. Dr. Thiago Martins Caldas Prado
Bruna Cathleen Brandão (Graduanda — Iniciação à Extensão Edital
111/2022)
Mônica Alves Rocha (Graduanda — Iniciação à Extensão Edital
111/2022)
Rafaela Pereira Caldas (Graduanda — Iniciação à Extensão Edital
111/2022)
Isabela dos Santos Cavalcante (Graduanda – Iniciação Científica)
Jaíne Alcântara (Graduanda – Iniciação Científica)
Natália Silva Araújo (Graduanda – Iniciação Científica)

INTEGRANTES VINCULADOS AOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO DA UNEB

PPGEL (Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens)

Prof. Dr. Gildeci de Oliveira Leite

Prof. Dr. Thiago Martins Caldas Prado

Diane Nascimento Oliveira (Doutoranda)

Prof.^a Ms. Filismina Fernandes Saraiva (Doutoranda)

MPEJA (Mestrado Profissional em Educação de Jovens e Adultos)

Prof. Dr. Gildeci de Oliveira Leite

PPGEAFIN – UNEB

Prof. Dr. Joabson Lima Figueiredo

REDE FORA DA UNEB — MEMBROS EXTERNOS

Prof. Stenio Erson dos Santos

Escola Municipal José Tiago de Oliveira (Mulungu do Morro)

Associação Cultural Lamparinas do Sertão (Seabra)

Mestrando no PROFCIAMB – UEFS (Universidade Estadual de Feira de Santana)

Egresso de Letras – UNEB – Seabra

Prof.^a Maiara de Souza Macedo

Coordenadora Pedagógica do Colégio Estadual Professora Maria

Menezes Ribeiro (Iraquara – Território Chapada Diamantina)

Egressa de Letras – UNEB – Seabra

Prof.^a Marcella Maria Leite Sá

Professora do Centro Estadual de Educação Profissional em Gestão e

Negócios Letice Oliveira Maciel – Seabra

Egressa de Letras – UNEB – Seabra

Prof.^a Gabriela Hermes Dourado Neves Figueiredo

Colégio Estadual do Campo de Ibititá (Território de Irecê)

Mestranda do PPGEAFIN

Prof.^a Poliana Pereira Dantas

Escola Municipal Senador Ovídio Teixeira – Caetitê, Bahia

Egressa de Letras – UNEB

Prof.^a Janaína Oliveira Barros

Coordenadora Pedagógica do Colégio Estadual de Seabra (Território

Chapada Diamantina)
Egressa de Pedagogia – UNEB

Prof. Adair Silva Machado
Colégio Estadual de Mulungu do Morro
Egresso de Letras – UNEB – Seabra

Prof. Dr. Adeítalo Manoel Pinho (UEFS)
Prof.^a Dr.^a Maria da Conceição Pinheiro Araújo (IFBA – Instituto
Federal da Bahia)

PARCERIAS INTERNACIONAIS

Prof. Dr. Félix Ayoh'OMIDIRE
Professor titular da diáspora yorubá, estudos literários e culturais brasileiros e afro-latino-americanos, além de diretor do Instituto de Estudos Culturais (Ile-Irúnmolè), na Obafemi Awolowo University, Ile-Ife, Nigéria, desde 2018.

Prof. Dr. Antônio Luciano Tosta (University of Kansas)
Center for Global and International Studies, University of Kansas

MOVIMENTOS ARTÍSTICOS E CULTURAIS DE SEABRA
Associação Cultural Lamparinas do Sertão (Seabra)

CANAL UNIVERSIDADE DA GENTE

GRUPOS DE PESQUISAS
CLIC (Crítica Literária e Identidade Cultural) – UNEB
EICON (Estudos Interdisciplinares sobre Contemporaneidade) – UNEB
GELC (Grupo de Estudos Literários Contemporâneos) – UEFS

AGRADECIMENTOS

À **UNEB**, em seus 40 anos!

Aos colegas e às colegas que se dedicaram a este livro.

À equipe de monitoria.

Aos amantes da literatura e da cultura.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| <i>BAIANIDADES PLURAIS</i> | 13 |
| Meninos periféricos em Jorge Amado, Pier Paolo Pasolini e Vittorio de Sica. Olhares entre literatura e cinema <i>Antonella Rita Roscilli</i> | 17 |
| Ragazzi periferici in Jorge Amado, Pier Paolo Pasolini e Vittorio de Sica: sguardi tra letteratura e cinema <i>Antonella Rita Roscilli</i> | 33 |
| Saber ancestral e difusão epistemológica negra através da literatura de Mestre Didi <i>Filismina Fernandes Saraiva</i> <i>Nerivaldo Alves Araújo</i> | 47 |
| As representações sociais nos romances <i>Cascalho</i> e <i>Torto Arado</i> <i>Gabriela Hermes Dourado Neves Figueiredo</i> | 61 |
| As histórias roubadas de Décio Torres Cruz <i>Gerana Damulakis</i> | 77 |
| Sete histórias de negro: história, memória e literatura de axé <i>Gildecil de Oliveira Leite</i> | 81 |
| O Rebelde romancista baiano, João Cordeiro <i>Gilfrancisco</i> | 96 |

| | |
|--|-----|
| As múltiplas Alagoinhas na pena de escritoras locais: por outras luzes verdes | 108 |
| <i>Gislene Alves da Silva</i> | |
| <i>Jailma dos Santos Pedreira Moreira</i> | |
| <i>Maria José de Oliveira Santos</i> | |
| <i>Vanessa Silva Paz</i> | |
| Pa'lvras diamantinas': o discurso sertanejo na literatura herbertiana | 126 |
| <i>Joabson Lima Figueiredo</i> | |
| Um sertão banhado de rio: a produção romanesca de Carlos Barbosa | 144 |
| <i>Joseilton Ribeiro do Bonfim</i> | |
| Escritoras alagoinhenses descortinam cenário alagoinhense: centenárias Maria Feijó (1918) e Joanita Santos (1920) e a contemporânea Luzia Senna (1946) | 158 |
| <i>Maria José de Oliveira Santos</i> | |
| Contaçon anedótica e redescoberta de outros modernismos – a respeito do livro <i>Modernismo, Bahia & Sergipe</i> , de Gilfrancisco | 174 |
| <i>Thiago Martins Prado</i> | |
| O Jarê e as relações de poder em <i>Torto Arado</i> , de Itamar Vieira Junior: usos da literatura como fonte historiográfica | 182 |
| <i>Tulio Nepomuceno de Oliveira</i> | |
| <i>Joabson Lima Figueiredo</i> | |
| Autores e Autoras | 200 |
| Organizadores | 206 |

BAIANIDADES PLURAIS

Quem conhece o Grupo de Pesquisa CLIC (Crítica Literária e Identidade Cultural) sabe de nosso compromisso com a baianidade, com baianidades plurais, inclusivas. Produzimos, por exemplo, duas edições do SINBAIANIDADE (Simpósio Internacional de Baianidade) e também duas edições do CILLAA (Congresso Internacional de Línguas e Literaturas Africanas e Afro-brasilidades). Sob os festejos de nossos 200 anos de independência, esperávamos então, entregar à sociedade mais resultados de debates em novas edições do SINBAIANIDADE e do CILLAA, como já fizemos através de centenas de produções anteriores. Felizmente, a UNEB lançou o Edital 111/2022, juntamente com a campanha “IGUALDADE E JUSTIÇA: 200 ANOS DE INDEPEDÊNCIA DO BRASIL NA BAHIA”. Assim, vimos a oportunidade de mais uma vez, com nossos parceiros, divulgar resultados de pesquisas conectadas com o projeto extensionista “Baianidades: Literatura, Identidade, Memória, História (extensão)”. Portanto, se não foram possíveis, dessa vez, as realizações do SINBAIANIDADE e do CILLAA, alegra-nos que oportunamente trouxemos olhares sobre produções literárias e culturais baianas.

São doze os artigos que compõem este livro, um deles publicado em português e italiano. Começamos por ele, com seus olhares comparativos entre literatura e cinema, trazendo para nossa fruição aspectos da obra de Jorge Amado, Pasolini e Vittorio de Sica. Alguns dirão algo como: “não poderia faltar Jorge Amado” e, desta vez, Amado veio pelas mãos da pesquisadora e diretora da *Sarapegbe, Rivista Italiana bilingue di Dialogo Interculturale*, Antonella Rita Roscilli. Concordo, afinal é também sob a coordenação do CLIC e de seus parceiros que o Webinário Estudos Amadianos nasceu e tem sido realizado.

A partir de perspectivas de axé, de ancestralidade, foram compostos os artigos “Saber ancestral e difusão epistemológica negra através da literatura de Mestre Didi” e “*Sete histórias de negro: história, memória e literatura de axé*”. Desses, o primeiro foi escrito em parceria por Filismina Fernandes Saraiva (UNEB) e Nerivaldo Araújo Alves (UNEB/PPGEL — Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens). Em “*Sete histórias de negro: história, memória e literatura de axé*” decidi demonstrar como a Literatura de Axé e a mitologia afro-brasileira constituem pilares de parte da obra literária de Ubiratan Castro de Araújo.

Pensando em olhares mais apurados em autores contemporâneos, a imortal da Academia de Letras da Bahia (ALB) Gerana Damulakis escreveu sobre “As histórias roubadas de Décio Torres Cruz”. Ainda refletindo a respeito de autoria coetânea, o novo fenômeno de vendas e de críticas da literatura brasileira/baiana, *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior, é lembrado em dois artigos de produções oriundas do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras da Universidade do Estado da Bahia (PPGEAFIN – UNEB). Os textos de Túlio Nepomuceno de Oliveira, Gabriela Figueiredo e Joabson Figueiredo leem sertões, relações entre literatura e história. Pautado em estudos comparativos com a obra de Herberto Salles, surge “As representações sociais nos romances *Cascalho* e *Torto Arado*” — Gabriela Figueiredo — e ouvimos “Pa’lavras diamantinas’: o discurso sertanejo na literatura herbertiana” — Joabson Figueiredo — a obra de Herberto Sales ocupar espaço central. O sertão ainda permanece vívido através de “Um sertão banhado de rio: a produção romanesca de Carlos Barbosa”, escrito por Joseilton Ribeiro do Bonfim.

Nas linhas do resgate, do importante fazer da história literária baiana, Gilfrancisco, Gislene Alves da Silva, Jailma dos Santos Pedreira Moreira, Maria José de Oliveira Santos, Vanessa Silva Paz e Thiago Martins Caldas Prado trazem, eles, aspectos do modernismo baiano e, elas, escritas femininas da cidade de Alagoinhas. Os resgates apresentados pelas pesquisadoras em dois textos — um deles, de autoria exclusiva de Maria José de Oliveira Santos — apresentam importantes informações para novas escritas de histórias literárias baianas, contri-

buindo para o combate às injustiças. Vale ressaltar a liderança da professora doutora Jailma dos Santos Pedreira Moreira (UNEB – Pós-Crítica — Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural) na pesquisa de escritas femininas. Desta forma, com o apoio de nossa Pró-reitoria de extensão, entregamos mais uma obra que certamente irá contribuir para a formação docente e discente tanto no ensino superior, quanto do ensino básico. Vamos às leituras!

PROF. DR. GILDECI DE OLIVEIRA LEITE (UNEB)

Instagram @gildecileite

E-mail: gildecileite@gmail.com

MENINOS PERIFÉRICOS EM JORGE AMADO, PIER PAOLO PASOLINI E VITTORIO DE SICA. OLHARES ENTRE LITERATURA E CINEMA

Antonella Rita Roscilli

O estudo da Literatura, junto às outras expressões culturais que unem palavra e imagem, contribui para o desenvolvimento da educação estética, sensibilidade, concentração, aspectos cognitivos e lingüísticos, exercício da imaginação, além de favorecer o acesso aos diferentes saberes sobre a cultura de povos e lugares desconhecidos, seja do universo fictício ou real. A leitura literária se reflete em nossa formação humana e profissional, ajuda a compreender as complexidades, e a refletir sobre o valor das diferenças. Conforme Umberto Eco, é uma daquelas potências imateriais que não podem ser avaliadas pelo peso, e que de algum modo pesam, e ainda explica:

A leitura de obras literárias nos obriga a exercer fidelidade e respeito na liberdade de interpretação. Há uma perigosa heresia crítica, típica dos nossos tempos, segundo a qual se pode fazer o que se quer com uma obra literária, lendo nela o que nos sugerem os nossos impulsos mais incontroláveis. Não é verdade. As obras literárias nos convidam à liberdade de interpretação, porque nos oferecem um discurso com muitos níveis de leitura e nos confrontam com as ambiguidades da linguagem e da vida. Mas para jogar esse jogo, em que cada geração lê as obras literárias de maneira diferente, é preciso ser movido por um profundo respeito pelo que chamei em outro lugar de intenção do texto. (Eco, 2002, p. 114, tradução nossa)¹.

¹ No original: “La lettura delle opere letterarie ci obbliga a un esercizio della fedeltà e del rispetto nella libertà dell’interpretazione. C’è una pericolosa eresia critica, tipica dei nostri giorni, per cui di un’opera letteraria si può fare quello che si vuole, leggendovi quanto i nostri più incontrollabili impulsi ci suggeriscono. Non è vero. Le opere letterarie ci invitano alla libertà dell’interpretazione, perché ci propongono un discorso dai molti piani di lettura e ci pongono di fronte alle ambiguità e del linguaggio e della vita. Ma per poter procedere in questo gioco, per cui ogni generazione legge le opere letterarie in modo diverso, occorre essere mossi da un profondo rispetto verso quella che io ho altrove chiamato l’intenzione del testo”. (Eco, 2002, p. 114)

A Literatura não apenas constrói mundos, mas apresenta o mundo como um objeto a ser descoberto, com suas variedades culturais e antropológicas inexploradas. Os mundos da Literatura falam do mundo como uma realidade suscetível de mudança. Isso acontece também com a imagem cinematográfica, que pode nos ajudar a fazer uma leitura do mundo e a construir um pensamento crítico. Em alguns casos, serve também para conhecer e estar mais perto da realidade, como afirmou um dos pais do Neorrealismo italiano: Cesare Zavattini, poeta, escritor, roteirista, jornalista, comediógrafo e pintor. Para ele, a tentativa não era inventar uma história que se assemelhasse à realidade, mas sim contar a realidade como uma história, isto é, com o poder expressivo de uma história. A tarefa deveria ser “manter aberta a janela do possível”, com a coragem de abandonar-se ao novo, deixando passar os estímulos mais criativos, e ouvindo as vibrações vindas do mundo circunstante. Só assim teria sido possível cavar a realidade para apreender em profundidade os valores humanos mais ocultos que permitiriam à própria realidade ter aquela força comunicativa que não existia, antes da chegada do Neorrealismo. Voltando agora ao poder da Literatura, ela coloca diferentes informações em uma perspectiva cultural, sem reduzi-las a opostos irreconciliáveis. Ajuda a compreender a nós mesmos e a refletir sobre o valor das diferenças; aumenta nossa capacidade de escuta crítica e de análise aprofundada de nossas posições. Um mundo em que a Literatura esteja à margem da vida social está condenado ao empobrecimento espiritual e a pôr em risco a liberdade. Conforme o filósofo italiano Umberto Galimberti, a Literatura serve, sobretudo, para educar os nossos sentimentos, que não possuímos como dom natural, mas como acontecimento cultural:

Podemos acessar um reservatório maravilhoso que é a literatura, em um texto literário podemos aprender o que é o amor em todas as suas conjugações, o que é a alegria, o desespero, a esperança, o tédio. [...] As escolas de literatura devem ser preenchidas porque os sentimentos são aprendidos, os sentimentos são educados para não permanecerem valentões nas garras dos impulsos. Precisamos ensinar sentimentos, porque quem os tem não comete crimes hediondos e gratuitos, não atea fogo em um desamparado dormindo em um banco, não bate em um deficiente. É por isso que a escola - como a empresa - deve estar repleta de sentimentos, porque trabalhar sem

sentimento, sem paixão, sem gosto, é ser escravo de um ofício alienado (GALIMBERTI, 2021, p. 45, nossa tradução)²

Por fim, a Literatura não só desempenha uma grande função educativa para os indivíduos, como também uma função muito importante de defesa da democracia, e serve para fortalecer esse sentido de unidade, de pertença à comunidade humana, graças à qual todos os seres humanos se comunicam e podem experimentar a solidariedade. Nesse sentido, o escritor baiano Jorge Amado, a partir da sua escrita, conseguiu criar várias camadas de leitura e interpretação dos seus textos literários, em que focalizou temáticas sensíveis do cotidiano brasileiro. Acontece, por exemplo, na obra “Capitães da Areia”, em que crianças abandonadas e periféricas viram protagonistas centrais e convidam o leitor para refletir mais sobre a sociedade. Na realidade, esse tema está no centro de muitos estudos a nível internacional, sendo enfrentado de várias formas e com várias ferramentas comunicacionais. Na Itália também, na primeira metade do século XX, foram vários os artistas e escritores que, através de linguagens diferentes, se ocuparam de problemas ligados à criança na sociedade. Este nosso trabalho, portanto, busca perscrutar alguns dados na expressão artística da palavra literária e da imagem, com a sua necessária contextualização histórica e interpretação, para a construção de um panorama sobre algumas questões referentes à possibilidade de sensibilizar a sociedade. Somando as contribuições de Umberto Eco, Umberto Galimberti e Cesare Zavattini, em suas considerações sobre a importância da literatura, da palavra, da imagem, buscaremos um contraponto em três obras: o li-

² No original: Possiamo accedere a un serbatoio meraviglioso che è la letteratura, in un testo letterario possiamo apprendere cos'è l'amore in tutte le sue coniugazioni, cos'è l'allegria, la disperazione, la speranza, la noia . [...] Bisognerebbe riempire le scuole di letteratura perché i sentimenti si imparano, ci si educa al sentimento per non restare bulli in preda delle pulsioni. Bisogna insegnare i sentimenti, perché chi li ha non commette delitti efferati e gratuiti, non dà fuoco a una persona inerme che dorme su una panchina, non percuote un handicappato. Ecco perché la scuola - come l'azienda - si deve riempire di sentimenti, perché lavorare senza sentimento, senza passione, senza gusto, significa essere schiavi di un lavoro alienato”. (GALIMBERTI, 2021, p. 45)

vro “Capitães da areia” de Jorge Amado, que ganhou uma adaptação televisiva, uma adaptação cinematográfica etc.; o livro “Meninos da vida” (“Ragazzi di vita”), de Pier Paolo Pasolini, que teve uma adaptação cinematográfica e teatral; e o filme “Vítimas da tormenta” (“Sciuscià”), realizado pelo diretor italiano Vittorio De Sica. “Meninos da vida” narra o mundo da periferia romana, e mostra à Itália e ao mundo que, logo após o fim da Segunda Guerra mundial, existiam pessoas marginalizadas numa sociedade socialmente injusta. Da mesma época são os jovens protagonistas do filme “Vítimas da tormenta”, realizado pelo diretor italiano Vittorio De Sica. O cotidiano dos meninos das periferias italianas estava próximo do cotidiano dos meninos das periferias brasileiras, que tanto interessou a Jorge Amado. No entanto, periferias esquecidas e maltratadas podem se revelar também lugares de resistência. Nesse sentido, gostaríamos destacar sobre os periféricos, um pensamento de Michel de Certeau, jesuíta, antropólogo, linguista e historiador francês:

Entre os habitantes das periferias, existe um sentimento generalizado “de terem pouca ou quase nenhuma capacidade de intervenção nas decisões relativas aos seus espaços de vida e às cidades em que vivem. [...] Os periféricos dos subúrbios ativam estratégias de apropriação do espaço, de defesa do território, de oposição às regras introduzidas pelos poderes estabelecidos. [...] A periferia então, não apenas como lugar de exclusão, mas também como lugar de resistência, onde há potencial criativo. Um potencial que busca escapar dos discursos e opiniões que se tecem na periferia. (2010, p. 276, nossa tradução)³.

Os três autores escolhidos, marcantes na cultura nacional e internacional, utilizam palavra escrita e imagem, cada um dentro da própria vida e contexto histórico e geográfico diferente. Depois de

³ No original: “Tra gli abitanti delle periferie è diffusa la sensazione di avere poca o quasi nessuna capacità di intervenire nelle decisioni riguardanti i propri spazi abitativi e le città in cui vivono. [...] , di difesa del territorio, di opposizione alle regole introdotte dai poteri costituiti. [...] La periferia quindi non solo come luogo di esclusione, ma anche come luogo di resistenza, dove c’è un potenziale creativo. Un potenziale che cerca di sfuggire ai discorsi e alle opinioni che si intrecciano nella periferia”. (2010, p. 276)

apresentar os três, serão focalizadas as obras escolhidas, pois um dos propósitos desta pesquisa, que não tem a pretensão de esgotar o estudo, é descobrir se existe entre eles um sentimento comum no objetivo que se propõem. Mas é a partir da temática da obra literária de Jorge Amado, “Capitães da Areia”, que gostaríamos apresentar os resultados até agora alcançados nesse nosso estudo comparativo. Jorge Amado (1912-2001), um dos mais famosos e traduzidos escritores brasileiros de todos os tempos. Entre outros, foi redator chefe no jornal literário Dom Casmurro (1937-1946). Colaborou nas revistas A Luva, Para Todos e O Imparcial. Em 1929, com Edison Carneiro e Dias da Costa, escreveu a novela Lenita, e juntou-se a um grupo de intelectuais com quem fundou a Academia dos Rebeldes, que procurava “uma arte moderna, sem ser modernista”. Fundou duas revistas: Meridiano e O Momento. Cuidava de uma coluna no jornal “Folha da Manhã”, em 1945. Em 1931, no Rio de Janeiro, enquanto estudava direito, publicou seu primeiro livro: “O País do Carnaval”. Ele tinha apenas 18 anos. Conhecido e consagrado por sua produção literária, o escritor baiano foi figura atuante na vida política e cultural nacional. A vida dele foi marcada por perseguições e censura durante o Estado Novo de Getúlio Vargas. Eleito deputado federal em São Paulo, em 1945 fez parte da Assembléia Constituinte; com a volta da ditadura, em 1948 teve que se exilar na Europa com sua esposa, a memorialista Zélia Gattai, filha e neta de emigrantes italianos. Voltaram ao Brasil em 1952. Entre suas obras, estão: ABC de Castro Alves, Os subterrâneos da liberdade, Jubiabá, Os pastores da Noite, Tenda dos Milagres, Tereza Batista Cansada de Guerra, Tieta do agreste, Tocaia Grande, O sumiço da Santa e muitas outras. A obra literária de Jorge Amado – 49 livros, ao todo – foi traduzida em 80 países, em 49 idiomas, bem como em braile (fitas gravadas para cegos). Ele abriu as janelas do Brasil para o mundo, apaixonando milhões de leitores. Em 2005, a convite da Diretora da Fundação Casa de Jorge Amado, a grande poeta baiana Myriam Fraga, realizei um estudo com uma pesquisa sobre Jorge Amado na Itália, que apresentei naquele mesmo ano em uma conferência na Universidade Unijorge. Quase 90% dos meus entrevistados na Itália afirmou ter se aproxima-

do do Brasil por ter lido um livro de Amado⁴. Por isso, costumo dizer que ele é o verdadeiro Embaixador do Brasil no mundo.

O romance “Capitães da Areia” foi escrito na cidade de Estância, Sergipe, em março de 1937, e concluído em junho, durante uma viagem pela América Latina e Estados Unidos, a bordo do navio Rakuyo Maru, no Pacífico, às costas da América do Sul, rumo ao México. Foi lançado em 1ª edição pela Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, em setembro de 1937. Na volta ao país, em novembro de 1937, Amado foi preso em Manaus pela polícia. Tinha 25 anos. O livro foi considerado subversivo. Em 19 de novembro de 1937, militares baianos queimaram, em Salvador, centenas de livros, e desses: 1.694 – mais de 90% – eram de autoria dele. Foi na prisão que ele soube da queima de seus livros em praça pública, junto com livros, como: “Menino do Engenho”, de José Lins do Rego; “Mar Morto”, “Cacau”, “Suor”, “País do Carnaval” e 808 exemplares do recém-lançado “Capitães da Areia”. Exatos nove dias antes da incineração, o presidente Getúlio Vargas dera um golpe de Estado. O livro ganharia nova edição apenas em 1944. No exterior, além da edição portuguesa, foram feitas traduções para o alemão, árabe, croata, espanhol, francês, grego, húngaro, inglês, italiano, japonês, libanês, norueguês, russo, tcheco e ucraniano. Foi adaptado pela televisão, teatro, em quadrinhos, dança, cinema. No cinema, estreou em 1971 nos Estados Unidos, e depois teve uma outra versão cinematográfica, dessa vez brasileira, para o centenário do nascimento de Jorge Amado, em 2012, com o filme “Capitães da Areia”, dirigido por Cecília Amado.

Nessa história crua e comovente, Jorge Amado narra a vida de um grupo de meninos em situação de rua, que moram num trapiche abandonado em Salvador. Um bando de meninos abandonados, que incomoda a sociedade. São chamados Capitães da Areia, porque o cais é o quartel general deles. Pedro Bala, o temido líder dos Capitães da Areia, é considerado como o pior dos bandidos, mas na verdade é um jovem adolescente livre nas ruas. Ele é o herói de quase uma centena de meninos, que juntos vivem incríveis aventuras: planejam

⁴ Roscilli, Antonella Rita. Jorge Amado na Itália: o homem e a sua obra literária nos meios de comunicação e na opinião das pessoas. Em: Colóquio Jorge Amado, 70 anos de Jorge Amado. Salvador: Casa de Palavras, 2006, pp. 143-160

pequenos furtos e assaltam ricas mansões. Vivem em feiras populares e festas de rua, atrás de comida e divertimento. Às vezes explodem, gritam de raiva, perdem a cabeça, mas resistem aos piores obstáculos. Os Capitães da Areia têm entre nove e dezesseis anos. Pirulito reza todas as noites para se purificar dos seus pecados; há o sensato Professor, o único letrado do grupo; o sedutor Gato... cada um desses meninos tem sua personalidade própria, sua concepção de mundo, seus sonhos e desejos. Contra eles se levantam os jornais, a polícia, o juizado de menores e as “famílias de bem”. Após a morte da Dora, o grupo vai sofrendo algumas alterações. Os meninos crescem e encontram caminhos diferentes: marinheiro, artista, frade, gigolô, cangaceiro. Cada vez mais fascinado com as histórias de seu pai sindicalista, que morrera em uma greve, o Pedro Bala passa a se envolver em greves e lutas a favor do povo. Movido por ideais comunistas e revolucionários, passa o comando do bando para outro menino e se torna um militante proletário. Volta Seca consegue se tornar um cangaceiro de seu “padrinho” Lampião. Após cometer muitas mortes e crimes, a polícia prende Volta Seca e ele é condenado. Divididos entre a inocência da infância e a crueza do universo adulto, os meninos têm de lidar com um cotidiano livre e vulnerável, revelando um desamparo e uma fragilidade que, em muitos aspectos, infelizmente, permanecem ainda atuais no Brasil.

Sobre periferias e excluídos, também o italiano Pier Paolo Pasolini escreveu muito. Pasolini (1922-1975) foi poeta, escritor, dramaturgo, cineasta e jornalista. É considerado um dos maiores artistas e intelectuais do século XX. Faleceu em circunstâncias que, ainda hoje em dia, não foram totalmente esclarecidas. Em seus escritos, demonstrou sempre uma versatilidade cultural única e extraordinária, que serviu para transformá-lo numa figura controversa. Seu trabalho continua incomodando e gerando polêmicas ainda hoje em dia, mas é indiscutível o fato de ele ser um visionário, um analista profundo da sociedade italiana. Criou verdadeiras obras de arte, conforme muitos pensadores da cultura italiana e internacional. Colaborou com periódicos italianos ilustres, como: “Il Corriere della Sera”; escreveu livros, publicou ensaios sobre poética italiana, traduções teatrais, quais: Eschilo, Orestíade, a cura dell’Istituto Nazionale del Dramma Antico per le rappresentazioni classiche nel teatro greco di Siracusa; obras quais Ragazzi di vita,

Una vita violenta, L'odore dell'India, La Divina Mimesis, Petrolio, Poesia dialettale del Novecento, Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare. Entre os filmes dele, destacamos: Accattone (1961), Mamma Roma (1962), Il Vangelo secondo Matteo (1964), Uccellacci e uccellini (1966). “Meninos da vida” foi publicado na Itália, em 1955. A história se passa no verão de 1943, até o início dos anos 50. Os protagonistas são Riccetto e um grupo de amigos chamados: Aldo, Lanzetta, Caciotta, Begalone, Genésio, que vivem todos na periferia de Roma, naquelas periferias romanas que se encontravam em total abandono. Logo que acabou a Segunda Guerra mundial, e ainda com as tropas aliadas dentro da cidade, nas *borgate* (bairros pobres de famílias de imigrantes fugidos da pobreza que deixou a guerra, sem casa, ou em casas abusivas), muitos meninos passavam o dia inteiro na rua, sem ir para escola, às vezes abandonados, fazendo pequenos roubos, ou tomando banho no rio Tevere. Na Itália, começava um forte progresso econômico, mas os bairros periféricos da capital italiana não conheciam ainda nenhum tipo de direito social. O menino Riccetto vivia com a mãe em uma escola primária abandonada, onde moravam os imigrantes e famílias que tiveram casa destruída pelos bombardeios. Riccetto, como muitos outros, vivia uma vida feita de expedientes à margem da sociedade, praticando pequenos roubos. Porém, dentro de si guardava um pouco de humanidade, o que, em um lugar como aquele, já fazia a diferença. Mas um dia tudo mudou, pois o edifício da escola caiu. A mãe morreu e ele mudou de bairro para morar com os tios. Em um constante peregrinar pela cidade, o protagonista olhava a vida passar, sem nenhuma esperança de mudança. A resignação é o elemento que o acompanha ao longo de toda história, até a morte de um dos seus amigos. Riccetto passará três anos da sua vida na cadeia, mas afinal se integra no mundo individualista do consumo burguês. “Meninos da vida” é um grito forte das vítimas de uma sociedade injusta. Esse foi o primeiro grande romance de sucesso de Pier Paolo Pasolini, e gerou enorme polêmica também, por causa dos termos dialetais e palavras utilizados, sendo o autor processado por “obscenidade”. Mas acabou por ser absolvido de tal acusação. O livro é considerado uma metáfora daquela parte da Itália, caracterizada pelo subproletariado. Nesse ambiente periférico da grande cidade de Roma,

na destruição do pós-guerra, é fácil entender como e por qual motivo os rapazes protagonistas da obra estejam tão sem rumo. As famílias desses pobres imigrantes sobrevivem, mas não são mais um ponto de referência; os valores não existem: pais violentos e bêbados, mães submetidas, irmãos que entram e saem da cadeia. Os edifícios das escolas foram utilizados para abrigar os que perderam casa durante os bombardeios. O foco principal da narrativa tem o objetivo de denunciar, mostrando que existem pessoas marginalizadas/excluídas por uma sociedade injusta, e que podem sofrer consequências cruéis, como a perda do sentido da humanidade. Meninos abandonados a si mesmos, os reencontramos também em Vittorio De Sica (1901-1974), um dos mais importantes diretores e atores do cinema italiano. Ele é considerado o precursor do Neorealismo italiano, movimento cultural surgido no final da segunda guerra mundial, cujas maiores expressões ocorreram no cinema. Entre seus maiores expoentes, estão: Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti. No início, foram influenciados pela escola do realismo poético francês, para depois inventarem uma poética fortemente italiana. Caracterizou-se pelo uso de elementos da realidade numa peça de ficção, aproximando-se ao filme-documentário. O marco inicial do movimento foi o lançamento do filme de Rossellini “Roma, città aperta” (1944-1945). Vittorio De Sica, como ator cinematográfico, estreou em 1917, com o filme “Il processo Clemenceau”, regia di Edoardo Bencivenga (1917). Na TV, o último filme que interpretou foi “L’eroe”, dirigido por Manuel De Sica (1974). Seus maiores sucessos como ator foram muitos, a título de exemplo, citarei aqui: “Pane, Amore e Fantasia”, do diretor Dino Risi (1955); “Padri e figli”, do diretor Mario Monicelli (1957); “Il generale Della Rovere”, do diretor Roberto Rossellini (1959). Como diretor, a estreia de Vittorio De Sica aconteceu em 1939, com o filme “Rose Scarlatte”, e realizou mais de 35 filmes. Em 42 anos de carreira, ganhou quatro prêmios Oscar de melhor filme estrangeiro: em 1948, por “Sciucsiá”; em 1950, por “Ladrões de Bicicleta”; “Matrimônio à Italiana”, em 1965; e em 1971, por “Il Giardino dei Finzi-Contini”. Vittorio De Sica colaborou muito com Cesare Zavattini. A dupla foi responsável por grandes clássicos do Neorealismo, como “Ladrões de Bicicleta”, “Milagre em Milão” e “Umberto D”. Zavattini foi o principal teórico do Neorealismo

italiano, um dos personagens-chave desse movimento cultural tão importante. Trabalhou em oitenta filmes junto com Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alessandro Blasetti, Luchino Visconti, Mauro Bolognini, Mario Camerini, René Clément, Giuseppe De Santis, Pietro Germi, Alberto Lattuada, Mario Monicelli, Dino Risi, Roberto Rossellini, Mario Soldati, Damiano Damiani. Em 1940, no artigo “I sogni migliori”, “Os melhores sonhos”, publicado em 25 de abril na revista “Cinema”, Zavattini enunciou em termos embrionários as teorias sobre o Neorealismo, que desenvolveria logo após o guerra. Nele, chamava a atenção para o necessário nascimento de um olhar novo, capaz de criar novas formas de narrar a realidade, de apreender novos detalhes e de contemplar os outros nos seus gestos mais cotidianos. Ainda escreveu essa intenção em uma espécie de manifesto teórico, publicado na Revista Cinema n. 136, de 25 de fevereiro de 1942. Esse manifesto nasceu como uma reação ao cinema “d’evazione”, predominante que caracterizou o período fascista. Partindo dos excluídos, a poética de Zavattini enfoca a capacidade criativa dos pobres. Por um lado, mostrando como eles opunham imaginação e fantasia contra a condição em que nasceram, e também a dor e miséria civil a que foram levados pela guerra e o fascismo. Por outro lado, mostrando também a mesquinhez a que o desespero, em alguns casos, pode conduzir, criando assim temas cinematográficos de grande impacto emocional. Toda a concepção do Neorealismo italiano encontra a razão de sua existência na teoria zavattiniana do “Pedinamento”, que consistia em gravar o cotidiano seguindo personagens escolhidos entre a população. Assim, a câmara se volta ao serviço do Real, filmando o Real e, com isso, fazendo com que os eventos diários se transformem em história. Entre os que tratam da temática sobre meninos excluídos, está o filme “Vítimas da tormenta” (Sciuscià), de 1946. *Sciuscià* é um termo do dialeto napolitano, agora esquecido, que provém do inglês *shoe-shine*, para indicar os meninos que limpavam sapatos durante o pós-guerra. Foi interpretado por dois meninos que não eram atores: Franco Interlenghi e Rinaldo Smordoni. Além de ser, em 1948, o primeiro vencedor do Oscar de melhor filme de língua estrangeira, foi o primeiro longa de grande produção dirigido por De Sica. O roteiro foi escrito, entre outros, por Cesare Zavattini, que fez uma pesquisa sobre os

sciucià romanos. Em meio a dificuldades também de natureza técnica, as filmagens ocorreram na Roma do pós-guerra, ainda destruída, e nos teatros de Scalera, onde foi reconstruída a casa de correção correcional San Michele. O contexto histórico é o da Libertação da cidade de Roma, um dos momentos principais da Campanha da Itália durante a segunda guerra mundial (1939-1945). Em 4 e 5 de junho de 1944, as tropas americanas do general Mark Wayne Clark conseguiram vencer o exército alemão e entraram na cidade eterna. “Vítimas da Tormenta” expõe o drama de uma parte das crianças periféricas romanas no fim da Segunda Guerra, através da história de dois amigos, Giuseppe Filippucci (Rinaldo Smordoni) e Pasquale Maggi (Franco Interlenghi). A guerra terminou, deixando seus rastros de destruição e pobreza. Agora o imperativo é reconstruir a Itália. No entanto, Giuseppe e Pasquale, abandonados pelos pais, lutam pela sobrevivência numa Itália arrasada. Trabalham como limpadores de sapato com os soldados americanos, nas calçadas de via Veneto, em Roma. Ganham algum dinheirinho para ir ao Parque Villa Borghese e alugar um cavalo branco, chamado Bersagliere. Fazem longos passeios com ele. Sonham possuir esse cavalo branco. Praticam o mercado ilegal (mercato nero), e um dia acabam se envolvendo em um esquema proposto por Attilio, irmão mais velho de Giuseppe. Conseguem arrecadar dinheiro ilegal e compram o tão sonhado animal. Só que tudo dará errado para eles e serão presos pela polícia, culpados pelo crime de uma vidente e do roubo do dinheiro dela. Vão para um reformatório e a amizade entre eles sofrerá um golpe, que terminará com a morte de Giuseppe. Enquanto as cenas iniciais da longa destacam a miséria, o roubo é visto como única forma de levar uma vida decente na rua. Em determinada cena, um jovem preso diz que todos os jovens que estão na cadeia devem se considerar de sorte, pois o local oferece sessões de cinema, abrigo, roupas e comida. É preciso lembrar que na capital, ocupada pelos nazistas, a ordem era considerada um valor essencial para a sociedade. Essa imposição alemã foi levada ao reformatório, onde os diretores disciplinavam crianças inocentes da mesma forma que fariam com adultos, utilizando, por exemplo, celas solitárias, sem nenhum tipo de higiene, e violentos castigos. É o começo de muitos problemas que os dois amigos têm pela frente. Mas antes, conseguem realizar o sonho de

comprar Bersagliere, e o cavalo ficará com uma pessoa. Durante o interrogatório, de fato, Pasquale é levado a acreditar que seu amigo foi brutalmente espancado e confessa. Sua denúncia e vida na prisão, regida por regras desumanas, e fétida como uma penitenciária dos séculos passados, rompem a parceria afetuosa que unia os dois amigos. Aqui dominam os presos mais violentos, e a aspiração de fugir é o desejo mais acalentado. Giuseppe se junta a um grupo que foge, aproveitando de um pequeno incêndio. Caberá a Pasquale guiar os capatazes e policiais no rastro de Giuseppe, que voltou à posse do cavalo. É inevitável que os dois briguem, mas na luta, Giuseppe perde o equilíbrio, cai de uma ponte, bate a cabeça e morre. Pasquale se dá conta do que ele fez ao amigo, chora desesperado a morte do amigo, uma dor que grita ao mundo inteiro, no momento em que o cavalo branco Bersagliere foge e a polícia se aproxima. Apesar de serem vítimas de uma solidão social implacável, mas permeados pela miragem do bem-estar que tráficos lícitos e ilícitos acenderam, Giuseppe e Pasquale tinham perseguido o sonho de uma infância em que houvesse espaço para a fantasia, e o cavalo Bersagliere encarnava, junto com um instinto natural de liberdade, aquela necessidade que a própria imaginação de criança exigia. Mas ela vai embora e volta o controle da polícia. Zavattini e De Sica compartilham esses sentimentos e desenham os *sciucià* como crianças precocemente crescidas na dura escola da vida. Abandonados a si mesmos, traídos, humilhados, enganados, matados pelo mundo adulto. Assim, o texto fictício, apesar de ser poético, se funde com a realidade, dando uma mensagem muito forte. Conforme o ensaísta, poeta e crítico literário brasileiro Antonio Candido, conseguimos entender de forma completa uma obra, somente fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra. Esses dois fatores devem ser combinados como momentos necessários para o processo interpretativo. Portanto, refletindo agora sobre os três autores e seu contexto histórico, o primeiro dado comum é que os três autores produzem essas obras durante a primeira metade do século XX, quando ainda existiam leis duras para os meninos presos pela polícia. Riccetto e Aldo de Pasolini, Giuseppe e Pasquale di De Sica, Pedro Bala, Gato, Professor e outros meninos de Amado, são personagens marginalizados, excluídos. Sobrevivem e são invisíveis. Porém, falar dessas realidades significa querer

se aproximar, dar a eles um espaço de visibilidade na sociedade, visibilizar os invisíveis, dar voz para quem não tem voz na sociedade. Apesar de tudo, notamos que os protagonistas enfrentam a vida com grande vitalidade, e gritam. O romance de Jorge Amado, assim como o romance de Pier Paolo Pasolini, assim como o Neorealismo italiano, representa um resgate do ser humano marginalizado, e se põe o objetivo de querer conscientizar a sociedade. Por isso, podemos afirmar que são romances e filmes de denúncia social, em que está presente o tema do abandono. Em “Capitães da Areia”, o descaso social para com os meninos de rua é a tônica do romance. O abandono é abordado em todos os capítulos. O filme “Sciusciá” relata sobre meninos abandonados depois da II Guerra mundial, e denuncia a relação dos menores com a polícia. “Ragazzi di Vita” constitui uma denúncia forte sobre a periferia romana abandonada, depois da II Guerra Mundial, e sobre a burguesia que, afinal, se manifesta como individualista, egoísta. Outro ponto em comum é que não existe um protagonista só, mas pelo menos dois protagonistas, como em “Sciusciá”, ou um grupo, como em “Capitães da Areia” e “Meninos da vida”. Aliás, os personagens vivem de roubos, a cadeia e a morte estão sempre presentes, mas de alguma forma, eles continuam tendo sonhos, a ser crianças. São meninos produtores de desejos de resgate, apesar dos dramas que vivem. Os protagonistas de “Sciusciá”, Giuseppe e Pasquale, desejam ardentemente um cavalo. Riccetto, de “Ragazzi di Vita”, deseja uma existência melhor e, por isso, logo se muda, como fosse uma renovação. Depois da morte da mãe, vai para casa de seus tios, em um outro bairro. Muito poético é o desejo de brincar, presente em “Capitães da Areia”. No capítulo “As Luzes do Carrossel”, o bando, conhecido pela periculosidade, esbaldar-se, ao brincar em um decadente carrossel. Ao mostrar os meninos rindo e divertindo-se no “Grande Carrossel Japonês”, percebemos que Pedro Bala e os outros são crianças, crianças socialmente desamparadas, mas que mantêm vivo o desejo de brincar. As três obras apresentam diferentes contextos históricos e culturais: a sociedade brasileira dos anos ‘30 com fortes contradições sociais, a sociedade italiana dos anos ‘50 com forte empobrecimento causado pela II Guerra Mundial. Giuseppe, Pasquale e Riccetto lutam sem conseguir se salvar. De Sica e Pasolini denunciam e resolvem dar um final trágico, talvez por

quererem dar, de propósito, um soco na sociedade, mostrar quais são as consequências trágicas dessa injustiça social: Pasquale voltará na penitenciária, depois da morte de Giuseppe, não poderá fazer nada, além de chorar o amigo, com uma dor que ele grita ao mundo; o cavalo Bersagliere, símbolo da Liberdade, vai embora e a polícia se aproxima. Riccetto não ajudará o amigo, que está morrendo no Rio. Se voltará para um mundo burguês, perdendo a bondade e abraçando o egoísmo. É como se Pasolini deixasse bem claro que a integração no mundo individualista do consumo burguês já tinha começado na sociedade italiana. Diferentes são Pedro Bala e Professor, pois cada um consegue tomar um rumo, ter de alguma forma um resgate, e aqui podemos encontrar uma diferente mensagem de Amado, em comparação ao Pasolini e ao De Sica. Ele também apresenta as possibilidades de vida ou morte dos meninos de rua. Assim, Sem Pernas acaba morrendo em uma fuga à polícia, Pirulito parte com o Padre José Pedro para trabalhar com ele na igreja, Gato vai para Ilhéus com Dalva, de quem é cafetão. Pedro Bala passa a se envolver em greves e lutas, a favor dos direitos dos pobres. Se torna um militante proletário e aqui, além da denúncia, se percebe uma abertura, uma mensagem importante de Jorge Amado sobre uma ferramenta para mudar a sociedade: o empenho político ativo e militante. Outra mensagem está na personagem de Professor, que começou a gostar de ler após um assalto em que roubara alguns livros. Professor é um dos mais centrados do grupo, sabe ler. Também gosta muito de desenhar, é um sonhador. Tem a mente mais aberta, pensa muito no futuro. É um menino que gosta de prever as coisas. Professor tem um grande sonho, que é ir para o Rio de Janeiro e ser artista. Ao final, consegue entrar em contato com um homem que lhe oferece ajuda, e torna-se pintor no Rio de Janeiro, retratando as crianças baianas. Torna não apenas seu nome famoso, como também a história dos meninos de rua de Salvador. Vira Memória das histórias do grupo; o fato de ser ele o único que sabe ler e que pensa no futuro, nos leva a refletir sobre o poder da libertação através da Leitura. Pois, como escreveu o poeta e escritor italiano Gianni Rodari (1920-1989):

“Todos os usos da palavra para todos” parece-me um bom lema, com um belo som democrático. Não para que todos sejam artistas, mas para que ninguém seja escravo (2001, p. 10).

Sabemos o quanto a política do descarte continua, e contra ela se pronunciou, entre outros, o Papa Francisco: “Quando o povo é descartado, se tira dele não apenas o bem-estar material, mas também a dignidade de ser protagonista de sua história, de seu destino, de se expressar com seus valores e cultura, criatividade e fecundidade”. Nas obras até aqui analisadas, os meninos periféricos são protagonistas e lutam para tentar, de alguma forma, ser protagonistas da própria vida deles, mas é gritante a falta de direitos sociais. A obra literária de Jorge Amado, a de Pier Paolo Pasolini, e a obra cinematográfica de Vittorio de Sica, apesar de tantas dificuldades, conseguiram alcançar seu objetivo corajoso de denúncia social. Podemos concluir que os três autores cumpriram sua missão de serem construtores de esperança, testemunhas e portadores de compaixão, iluminando aquelas partes sociais esquecidas, deliberadamente descartadas, que encontram, sobretudo nas crianças, as vítimas mais inocentes e injustas de um sistema social.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. *Capitani della spiaggia*. Milano: Garzanti, 1997.
- BRUNI, David. *Vittorio de Sica*. Scuscià. Torino: Lindau, 2007
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Todavia, 2023.
- CERTAU, Michel de. *L'invenzione del quotidiano*. Roma: Lavoro, 2010.
- ECO, Umberto. *Sulla Letteratura*, Milano: Bompiani, 2002.
- FREIDRICH, Pia. *Pier Paolo Pasolini*. Boston: Twayne, 1982.
- IACCI, Paolo, GALIMBERTI, Umberto. *Dialogo sul lavoro e la felicità*. Milano: Egea, 2021.
- GALIMBERTI, Umberto. *Non riempite la scuola di computers, ma di letteratura*”. Disponível em: <https://www.brindisireport.it/social/filosofo-umberto-galimberti-non-riempite-scuole-computer-letteratura.html>. Acesso em: 6 de maio de 2021
- LA PORTA, Filippo. *Pasolini*. Bologna: Il Mulino, 2012
- PAPA FRANCESCO. *Mensagem aos participantes da conferencia internacional “A politics rooted in the people”*. Disponível em: <https://>

www.vatican.va/content/francesco/it/messages/pont-messages/2021/documents/papa-francesco_20210415_videomessaggio-conferenza-londra.html. Acesso em 4 de maio de 2023

PASOLINI, Pier Paolo. Ragazzi di vita. Torino: Einaudi, 1979

PIETRANGELI, Antonio. Un film esplosivo di Vittorio De Sica. Em: Star, n. 17, 27 aprile 1946.

“Riempiamo le scuole di letteratura”. Tutto esaurito per Umberto Galimberti al Rasi Disponivel em: <https://www.ravennaedintorni.it/societa/2018/01/28/riempiamo-le-scuole-letteratura-esaurito-umberto-galimberti-al-rasi/> Acesso em: 10 de maio de 2023

RODARI, Gianni. La grammatica della fantasia. Torino: Einaudi Ragazzi, 2001, p.10 “Sciuscìa” e la genesi del film. In: “Cinefilia ritrovata”. Disponivel em: <https://www.cinefiliaritrovata.it/sciuscia-e-la-genesi-del-film/>. Acesso em: 5 de abril de 2022

SCIUSCIÁ di Vittorio De Sica ; sceneggiatura Cesare Zavattini ... [et al.]; direttore della fotografia Anchise Brizzi; musiche Alessandro Cicognini. Italia: 1946

ZAVATTINI, Cesare. I migliori sogni. Em: Rivista “Cinema”. Roma: Hoepli, A. 5, n. 92, 25 de abril de 1940, pp. 252-253.

ZAVATTINI, Cesare. Un minuto di cinema. Em: Rivista “Cinema”. A. 7, n.136, 25 febbraio 1942, pp. 230-232.

Notas biográficas Antonella Rita RoscilliPesquisadora, escritora, jornalista e tradutora italiana, é a biógrafa de Zélia Gattai Amado. Na Itália, é diretora de Sarapegebe, Revista Bilingue di Dialogo Interculturale (Società e Cultura del Brasile e altri mosaici). PhD em Estudos Multidisciplinares (UFBA) e Mestre em Cultura e Sociedade (UFBA). É Membro correspondente da Academia de Letras da Bahia-ALB e do Instituto Geográfico Histórico da Bahia-IGHB, cuja Revista integra no Conselho Editorial Internacional. Formada na Università La Sapienza de Roma em Língua e Culture Moderne com ênfase em Língua e Literatura brasileira e Literaturas africanas de língua portuguesa, trabalhou por muitos anos na emissora pública italiana Rai-Radiotelevisione italiana. Tem publicados vários ensaios em revistas nacionais e internacionais, quais “Latinoamerica e tutti i sud del mondo” na Itália; na França em “Latitudes-Cahiers Lusophones” e “Polifonia” da Société des Langues Néo-Latines de Paris; no Brasil, na Revista da ABL e no Anuário do Museu Imperial de Petrópolis. Publicou obras quais Zélia de Euá rodeada de estrelas (Ed. Casa de Palavras-FCJA), Da palavra à imagem em Anarquistas Graças a Deus (Edufba) e Zélia Gattai e a Imigração italiana entre séc. XIX e XX (Edufba).

RAGAZZI PERIFERICI IN JORGE AMADO, PIER PAOLO PASOLINI E VITTORIO DE SICA: SGUARDI TRA LETTERATURA E CINEMA

Antonella Rita Roscilli

Lo studio della Letteratura, insieme ad altre espressioni culturali che uniscono parola e immagine, contribuisce allo sviluppo dell'educazione estetica, sensibilità, concentrazione, aspetti cognitivi e linguistici, esercizio dell'immaginazione, oltre a favorire l'accesso a diverse conoscenze di culture, popoli e luoghi sconosciuti, sia esso l'universo immaginario o quello reale. La lettura letteraria si riflette nella nostra formazione umana e professionale. Aiuta a comprendere le complessità ed a riflettere sul valore delle differenze. Secondo Umberto Eco è uno di quei poteri immateriali che non si valutano a peso e che in qualche modo pesano, e ancora spiega:

La lettura delle opere letterarie ci obbliga a un esercizio della fedeltà e del rispetto nella libertà dell'interpretazione. C'è una pericolosa eresia critica, tipica dei nostri giorni, per cui di un'opera letteraria si può fare quello che si vuole, leggendovi quanto i nostri più incontrollabili impulsi ci suggeriscono. Non è vero. Le opere letterarie ci invitano alla libertà dell'interpretazione, perché ci propongono un discorso dai molti piani di lettura e ci pongono di fronte alle ambiguità e del linguaggio e della vita. Ma per poter procedere in questo gioco, per cui ogni generazione legge le opere letterarie in modo diverso, occorre essere mossi da un profondo rispetto verso quella che io ho altrove chiamato l'intenzione del testo". (Eco, 2002, p. 114)

La Letteratura non solo costruisce mondi, ma presenta il mondo come oggetto da scoprire, con le sue varietà culturali e antropologiche inesplorate. I mondi della Letteratura parlano del mondo come di una realtà suscettibile di cambiamento. Questo accade anche con l'immagine cinematografica, che può aiutarci a leggere il mondo e a costruire un pensiero critico. In alcuni casi serve anche per conoscere ed essere più vicini alla realtà, come affermava uno dei padri del neorealismo italiano: Cesare Zavattini, poeta, scrittore, sceneggiatore,

giornalista, comico e pittore. Per lui, il tentativo non doveva essere quello di inventare una storia che somigliasse alla realtà, ma di raccontare la realtà come una storia, cioè con la forza espressiva di una storia. Il compito più importante era “tenere aperta la finestra del possibile”, con il coraggio di abbandonarsi al nuovo, lasciando passare gli stimoli più creativi, e ascoltando le vibrazioni provenienti dal mondo circostante. Solo così sarebbe stato possibile scavare nella realtà per coglierne in profondità i valori umani più nascosti che permettessero alla realtà stessa di avere quella forza comunicativa che non esisteva prima dell’arrivo del Neorealismo. Tornando ora al potere della Letteratura, occorre notare che essa colloca informazioni diverse in una prospettiva culturale, senza ridurle a opposti inconciliabili. Aiuta a capire noi stessi e a riflettere sul valore delle differenze; accresce la nostra capacità di ascolto critico e di approfondimento delle nostre posizioni. Un mondo in cui la Letteratura fosse messa ai margini della vita sociale sarebbe inevitabilmente condannato all’impoverimento spirituale e metterebbe a rischio la libertà. Secondo il filosofo italiano Umberto Galimberti, la Letteratura serve soprattutto a educare i nostri sentimenti, che non abbiamo come dono naturale, ma come evento culturale:

Possiamo accedere a un serbatoio meraviglioso che è la letteratura, in un testo letterario possiamo apprendere cos’è l’amore in tutte le sue coniugazioni, cos’è l’allegria, la disperazione, la speranza, la noia . [...] Bisognerebbe riempire le scuole di letteratura perché i sentimenti si imparano, ci si educa al sentimento per non restare bulli in preda delle pulsioni. Bisogna insegnare i sentimenti, perché chi li ha non commette delitti efferati e gratuiti, non dà fuoco a una persona inerme che dorme su una panchina, non percuote un handicappato. Ecco perché la scuola – come l’azienda - si deve riempire di sentimenti, perché lavorare senza sentimento, senza passione, senza gusto, significa essere schiavi di un lavoro alienato”. (GALIMBERTI, 2021, p. 45)

Infine, la letteratura non solo ha una grande funzione educativa, ma ha una funzione molto importante nella difesa della democrazia. Serve a rafforzare quel senso di unità, di appartenenza alla comunità umana, grazie al quale tutti gli esseri umani comunicano e possono sperimentare la solidarietà. In questo senso, lo scrittore baiano Jorge Amado, con la sua scrittura è riuscito a donare una vasta gamma di

strati di lettura e interpretazione dei suoi testi letterari, anche in quelli in cui si è concentrato su temi delicati della vita quotidiana brasiliana. Succede, ad esempio, nell'opera "Capitani della Spiaggia", nel quale bambini abbandonati e periferici diventano protagonisti centrali e invitano il lettore a riflettere maggiormente sulla società. In realtà, questo tema è al centro di molti studi a livello internazionale, viene affrontato in vari modi e con diversi strumenti di comunicazione. Anche in Italia, nella prima metà del Novecento, sono stati diversi gli artisti e gli scrittori che, attraverso linguaggi diversi, si sono occupati dei problemi legati ai ragazzi nella società. Questo nostro lavoro, quindi, cerca di offrire alcuni dati sull'espressione artistica della parola letteraria e dell'immagine cinematografica, con il suo necessario contesto storico e interpretativo, per la costruzione di una panoramica su alcune questioni relative alla possibilità di sensibilizzazione nella società. Tenendo come base i contributi di Umberto Eco, Umberto Galimberti e Cesare Zavattini, nelle loro considerazioni sull'importanza della letteratura, della parola, dell'immagine, cercheremo un contrappunto in tre opere: il libro "Capitani della spiaggia" di Jorge Amado, che ha avuto un adattamento televisivo, uno cinematografico, ecc.; il libro "Ragazzi di vita" di Pier Paolo Pasolini, che ha avuto un adattamento cinematografico e teatrale, e il film "Sciuscià" diretto dal regista italiano Vittorio De Sica. "Ragazzi di vita" racconta il mondo della periferia romana, e mostra all'Italia e al mondo che, subito dopo la fine della seconda guerra mondiale, c'erano persone emarginate in una società socialmente ingiusta. Della stessa epoca sono i protagonisti del film "Sciuscià" diretto dal regista italiano Vittorio De Sica. La quotidianità dei ragazzi delle periferie italiane era vicina alla quotidianità dei ragazzi delle periferie brasiliane, che interessava tanto Jorge Amado. Eppure, non possiamo dimenticare che le periferie dimenticate e maltrattate, possono rivelarsi anche luoghi di resistenza. In questo senso, vorremmo evidenziare un pensiero di Michel de Certeau, gesuita, antropologo, linguista e storico francese sulle periferiche:

Tra gli abitanti delle periferie è diffusa la sensazione "di avere poca o quasi nessuna capacità di intervenire nelle decisioni riguardanti i propri spazi abitativi e le città in cui vivono. [...] di difesa del territorio, di opposizione alle regole introdotte

dai poteri costituiti. [...] La periferia quindi non solo come luogo di esclusione, ma anche come luogo di resistenza, dove c'è un potenziale creativo. Un potenziale che cerca di sfuggire ai discorsi e alle opinioni che si intrecciano nella periferia. (2010, p. 276)

I tre autori scelti, eminenti nella cultura nazionale e internazionale, utilizzano la parola scritta e l'immagine, ciascuno all'interno della propria vita e in un diverso contesto storico e geografico. Dopo aver presentato i tre, si metteranno a fuoco i lavori scelti, poiché uno degli scopi di questa ricerca, che non intende esaurire lo studio, è scoprire se tra loro c'è un sentire comune nell'obiettivo che si propongono. Ma è dal tema dell'opera letteraria di Jorge Amado "Capitães da Areia", che vorremmo presentare i risultati finora raggiunti nel nostro studio comparativo. Jorge Amado (1912-2001) è uno degli scrittori brasiliani più famosi e tradotti di tutti i tempi. Fu tra l'altro caporedattore del quotidiano letterario Dom Casmurro (1937-1946). Ha collaborato alle riviste A Luva, Para Todos e O Imparcial. Nel 1929, con Edison Carneiro e Dias da Costa, scrisse la novella Lenita e si unì a un gruppo di intellettuali con i quali fondò l'Academia dos Rebeldes, che cercava "un'arte moderna, senza essere modernista". Fondò due riviste: Meridiano e O Momento. Nel 1945 curò una rubrica sul quotidiano "Folha da Manhã". Nel 1931, a Rio de Janeiro, mentre studiava giurisprudenza, pubblicò il suo primo libro: "O País do Carnaval". Aveva solo 18 anni. Conosciuto e riconosciuto per la sua produzione letteraria, lo scrittore baiano fu una figura attiva nella vita politica e culturale nazionale. La sua vita fu segnata dalla persecuzione e dalla censura durante l'Estado Novo di Getúlio Vargas. Eletto deputato federale a São Paulo, nel 1945 fece parte dell'Assemblea Costituente, ma con il ritorno della dittatura, nel 1948 dovette andare in esilio in Europa con la moglie, la memorialista Zélia Gattai, figlia e nipote di emigranti italiani. Tornarono in Brasile nel 1952. Tra le sue opere ci sono ABC de Castro Alves, I sotterranei della Libertà, Jubiabà, I pastori della Notte, La bottega dei Miracoli, Teresa Battista Stanca di guerra, Tieta do agreste, Tocaia grande, Santa Barbara dei Fulmini e molti altri. L'opera letteraria di Jorge Amado – 49 libri in tutto – è stata tradotta in 80 paesi, in 49 lingue, oltre che in Braille, nastri registrati per non vedenti.

ti. Ha aperto le finestre del Brasile al mondo, affascinando milioni di lettori. Nel 2005, su invito della Direttrice della Fondazione Casa de Jorge Amado, la grande poetessa baiana Myriam Fraga, realizzai uno studio con ricerche su Jorge Amado in Italia, che presentai lo stesso anno in un convegno alla Università Unijorge di Salvador Bahia, nel Coloquio Jorge Amado: 70 anni di Jubiabà¹. Quasi il 90% dei miei intervistati in Italia ha dichiarato di essere venuto in Brasile perché aveva letto un libro di Amado. Pertanto, di solito, dico che Jorge Amado è il vero Ambasciatore del Brasile nel mondo.

Il romanzo “Capitani della spiaggia” fu scritto nella città di Estância, Sergipe, nel marzo del 1937, e si concluse a giugno, durante un viaggio attraverso l’America Latina e gli Stati Uniti, a bordo della nave Rakuyo Maru, nel Pacifico, al largo delle coste d’America a sud verso il Messico. Fu pubblicato nella prima edizione dalla Livreria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, nel settembre 1937. Al suo ritorno nel paese, nel novembre 1937, Jorge Amado fu arrestato a Manaus dalla polizia. Avevo 25 anni. Il libro venne considerato sovversivo. Il 19 novembre 1937, i soldati bahiani bruciarono centinaia di libri a Salvador, di cui 1.694 - più del 90% - erano suoi. Fu in carcere che venne a sapere dell’incendio dei suoi libri sulla pubblica piazza, insieme a libri come “Menino do Engenho” di José Lins do Rego: “Mar Morto”, “Cacao”, “Sudore”, “Il Paese del Carnevale” e 808 copie del recentemente lanciato “Capitani della spiaggia”. Esattamente nove giorni prima dell’incenerimento, il presidente Getúlio Vargas organizzò un colpo di stato. Il libro riceverà una nuova edizione solo nel 1944. All’estero, oltre all’edizione portoghese, furono fatte traduzioni in tedesco, arabo, croato, spagnolo, francese, greco, ungherese, inglese, italiano, giapponese, libanese, norvegese, russo, ceco e ucraino. È stato adattato per la televisione, il teatro, i fumetti, la danza, il cinema. Ha debuttato al cinema nel 1971 negli Stati Uniti, e poi ha avuto un’altra versione cinematografica, questa volta in Brasile, per il centenario del-

¹ Roscilli, Antonella Rita. Jorge Amado na Itália: o homem e a sua obra literária nos meios de comunicação e na opinião das pessoas. Em: Colóquio Jorge Amado, 70 anos de Jorge Amado. Salvador: Casa de Palavras, 2006, pp. 143-160

la nascita di Jorge Amado nel 2012, con il film “Capitães da Areia” diretto da Cecília Amado. In questa storia cruda e commovente, Jorge Amado racconta la vita di un gruppo di ragazzi di strada che vivono in un magazzino abbandonato a Salvador. Un branco di ragazzi abbandonati che danno fastidio alla società. Si chiamano capitani della spiaggia perché il molo è il loro quartier generale. Pedro Bala, il loro temuto capo, è considerato il peggiore dei banditi, ma in realtà è un giovane adolescente libero per strada. È l'eroe di quasi cento ragazzi, che vivono insieme incredibili avventure: progettano piccoli furti e svaligiano ricche dimore. Vivono in fiere popolari e feste di piazza, in cerca di cibo e divertimento. A volte esplodono, urlano di rabbia, perdono la testa, ma resistono agli ostacoli peggiori. I capitani della spiaggia hanno tra i nove e i sedici anni. Pirulito prega ogni notte per purificarsi dai suoi peccati; poi c'è il sensibile Professore, l'unico letterato del gruppo, il seducente Gato: ognuno di questi ragazzi ha la sua personalità, la sua concezione del mondo, i suoi sogni e desideri. Contro di loro ci sono i giornali, la polizia, il tribunale per i minorenni e le “buone famiglie”. Dopo la morte di Dora, il gruppo subisce alcuni cambiamenti. I ragazzi crescono e imboccano strade diverse: marinaio, artista, frate, gigolò, cangaceiro. Sempre più affascinato dalle storie del padre sindacalista morto in uno sciopero, Pedro Bala si lascia coinvolgere in scioperi e lotte a favore del popolo. Mosso da ideali comunisti e rivoluzionari, passa il comando della banda ad un altro ragazzo e diventa militante proletario. Volta Seca riesce a diventare un cangaceiro, grazie al suo “padrino” Lampião. Dopo aver commesso molti omicidi e crimini, la polizia arresta Volta Seca e viene condannato. Divisi tra l'innocenza dell'infanzia e la crudeltà dell'universo adulto, i ragazzi devono fare i conti con una quotidianità libera e vulnerabile, rivelando un'impotenza e una fragilità che, per molti aspetti, purtroppo, rimangono attuali in Brasile. Anche l'italiano Pier Paolo Pasolini ha scritto molto sulle periferie e sugli esclusi. Pasolini (1922-1975) è stato poeta, scrittore, drammaturgo, regista e giornalista. È considerato uno dei più grandi artisti e intellettuali del XX secolo. Morì in circostanze che, ancora oggi, non sono state del tutto chiarite. Nei suoi scritti dimostrò sempre una versatilità culturale unica e straordinaria che servì

a trasformarlo in una figura controversa. La sua opera continua a essere scomoda per alcuni e genera polemiche ancora oggi, ma è indiscutibile che sia un visionario, un profondo analista della società italiana. Ha creato vere e proprie opere d'arte, secondo molti pensatori della cultura italiana e internazionale. Ha collaborato con illustri periodici italiani come "Il Corriere della Sera", ha scritto romanzi. Ha pubblicato saggi sulla poetica italiana, traduzioni teatrali come Eschilo, Orestide, a cura dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico per le rappresentazioni classiche nel teatro greco di Siracusa; opere come Ragazzi di vita, Una vita violenta, L'odore dell'India, La Divina Mimesis, Petrolio, Poesia dialettale del Novecento, Italian Canzoniere. Antologia di poesia popolare. Tra i suoi film segnaliamo Accattone (1961), Mamma Roma (1962), Il Vangelo secondo Matteo (1964), Uccellacci e ucellini (1966). "Ragazzi di vita" venne pubblicato in Italia nel 1955. La storia si svolge dall'estate del 1943 all'inizio degli anni '50. I protagonisti sono il Ricetto e un gruppo di amici di nome Aldo, Lanzetta, Caciotta, Begalone, Genésio, che vivono tutti alla periferia di Roma, in quelle periferie romane che erano in totale abbandono. Appena finita la seconda guerra mondiale, ancora con le truppe alleate in città, nelle borgate (quartieri poveri di famiglie immigrate in fuga dalla miseria che lasciò la guerra, senza casa, o in case abusive), molti ragazzi trascorrevano intere giornate in strada, senza andare a scuola, a volte abbandonati, compiendo piccoli furti, o facendo il bagno nel fiume Tevere. In Italia iniziava un forte progresso economico, ma i quartieri periferici della capitale italiana non avevano alcun tipo di diritto sociale. Ricetto viveva con la madre in una scuola elementare abbandonata, dove stavano immigrati e famiglie con la casa distrutta dai bombardamenti. Ricetto, come tanti altri, viveva una vita fatta di espedienti ai margini della società, praticando piccoli furti. Dentro di sé, però, conservava un po' di umanità, che, in un posto come quello, già faceva la differenza. Ma un giorno tutto cambiò, quando crollò l'edificio scolastico. Sua madre morì e lui si trasferì in un altro quartiere con gli zii. In un continuo pellegrinaggio per la città, il protagonista osservava lo scorrere della vita, senza alcuna speranza di cambiamento. La rassegnazione è l'elemento che lo accompagnerà per tutta la storia,

fino alla morte di un suo amico. Il Ricetto trascorrerà tre anni della sua vita in carcere, ma alla fine si integrerà nel mondo individualista del consumo borghese. “Ragazzi della vita” è un grido forte delle vittime di una società ingiusta. Questo fu il primo romanzo di grande successo di Pier Paolo Pasolini e suscitò anche enormi polemiche a causa dei termini dialettali e dei termini utilizzati per cui fu denunciato per “oscenità”. Ma alla fine fu assolto da quell'accusa. Il libro è considerato una metafora di quella parte d'Italia caratterizzata dal sottoproletariato. In questo ambiente periferico della grande città di Roma, nelle macerie del dopoguerra, è facile capire come e perché i protagonisti dell'opera vagano senza meta. Le famiglie di questi poveri immigrati sopravvivono, ma non sono più un punto di riferimento, non esistono valori, padri violenti e ubriaconi, madri sottomesse, fratelli che entrano ed escono dal carcere. Gli edifici scolastici sono stati utilizzati per ospitare coloro che hanno perso la casa durante i bombardamenti. Il focus principale della narrazione ha l'obiettivo di denunciare, mostrando che ci sono persone emarginate/escluse da una società ingiusta e che possono subire conseguenze crudeli, come la perdita del senso di umanità. Ragazzi abbandonati a se stessi li ritroviamo anche nell'opera di Vittorio De Sica (1901-1974), uno dei più importanti registi e attori del cinema italiano. È considerato il precursore del Neorealismo italiano, movimento culturale emerso alla fine della seconda guerra mondiale, le cui massime espressioni si sono avute nel cinema. Tra i suoi maggiori esponenti ci sono Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti. All'inizio furono influenzati dalla scuola del realismo poetico francese, per poi inventare una poetica fortemente italiana. È stato caratterizzato dall'uso di elementi della realtà in un pezzo di finzione, che si avvicina al film documentario. Il punto di partenza del movimento fu l'uscita del film di Rossellini “Roma, città stretta” (1944-1945). Vittorio De Sica, come attore cinematografico, esordì nel 1917 con il film “Il Processo Clemenceau”, regia di Edoardo Bencivenga (1917). In tv l'ultimo film che interpretò fu “L'eroe”, regia di Manuel De Sica (1974). I suoi maggiori successi come attore furono molti, a titolo di esempio citerò qui “Pane, Amore e Fantasia” del regista Dino Risi (1955) “Padri e figli”, del regista Mario Monicelli (1957),

“Il generale Della Rovere”, del regista Roberto Rossellini (1959). L'esordio alla regia di Vittorio De Sica avvenne nel 1939, con il film “Rose Scarlatte” e realizzò più di 35 film. In 42 anni di carriera vinse quattro Oscar per il miglior film straniero: nel 1948 per “Sciuscià”, nel 1950 per “Ladri di biciclette”, “Matrimonio all'italiana” nel 1965, e nel 1971 per “Il Giardino dei Finzi-Contini”. Vittorio De Sica collaborò molto con Cesare Zavattini. A loro si devono grandi classici del Neorealismo, come “Ladri di biciclette”, “Miracolo a Milano” e “Umberto D”. Zavattini fu il principale teorico del Neorealismo italiano, una delle figure chiave di questo importantissimo movimento culturale. Lavorò in ottanta film insieme a Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, Alessandro Blasetti, Luchino Visconti, Mauro Bolognini, Mario Camerini, René Clément, Giuseppe De Santis, Pietro Germi, Alberto Lattuada, Mario Monicelli, Dino Risi, Roberto Rossellini, Mario Soldati, Damiano Damiano. Nel 1940, nell'articolo “I sogni migliori”, pubblicato il 25 aprile sulla rivista “Cinema”, Zavattini enunciò in termini embrionali le teorie sul Neorealismo che svilupperà nell'immediato dopoguerra. In esso, richiamò l'attenzione sulla necessaria nascita di uno sguardo nuovo, capace di creare nuovi modi di narrare la realtà, cogliere nuovi dettagli e contemplare gli altri nei loro gesti più quotidiani. Scrisse questa intenzione in una sorta di manifesto teorico, pubblicato sulla Rivista Cinema n. 136, del 25 febbraio 1942. Questo manifesto nacque come reazione al cinema d'evasione predominante che caratterizzò il periodo fascista. Partendo dagli esclusi, la poetica di Zavattini si concentra sulla capacità creativa dei poveri. Da un lato, mostrando come contrapponessero l'immaginazione e la fantasia alla condizione in cui erano nati e anche al dolore civile e la miseria a cui li avevano portato la guerra e il fascismo. Dall'altro, mostrando anche le meschinità a cui la disperazione, in alcuni casi, può condurre, creando così temi cinematografici di grande impatto emotivo. L'intera concezione del Neorealismo italiano trova la ragione della sua esistenza nella teoria del “Pedinamento” di Zavattin, che consisteva nel registrare la vita quotidiana seguendo personaggi scelti tra la popolazione. La macchina da presa si mette così al servizio del Reale, filmando il Reale e con ciò trasformando in storia gli avvenimenti quotidiani. Tra i films

che trattano il tema dei ragazzi esclusi, c'è il film "Sciuscià", del 1946. Sciuscià è un termine del dialetto napoletano, ormai dimenticato, che deriva dall'inglese shoe-shine per indicare i ragazzi che pulivano le scarpe nel dopoguerra. Era interpretato da due ragazzi che non erano attori: Franco Interlenghi e Rinaldo Smordoni. Oltre ad ottenere il primo Premio Oscar per il miglior film in lingua straniera nel 1948, fu il primo lungometraggio diretto da De Sica. La sceneggiatura venne scritta, tra gli altri, da Cesare Zavattini che svolse una ricerca sullo sciuscià romano. Tra difficoltà anche di natura tecnica, le riprese si svolsero nella Roma dell'immediato dopoguerra, ancora distrutta, e nei teatri della Scalera, dove venne ricostruita la casa penitenziaria San Michele. Il contesto storico è quello della Liberazione della città di Roma, uno dei momenti principali della Campagna d'Italia durante la Seconda Guerra Mondiale (1939-1945). Il 4 e 5 giugno 1944, le truppe americane guidate dal generale Mark Wayne Clark sconfissero l'esercito tedesco ed entrarono nella Città Eterna. "Sciuscià" espone il dramma di una parte di ragazzi romani periferici alla fine della seconda guerra mondiale, attraverso la storia di due amici, Giuseppe Filippucci (Rinaldo Smordoni) e Pasquale Maggi (Franco Interlenghi). La guerra è finita, lasciando tracce di distruzione e povertà. Ora l'imperativo è ricostruire l'Italia. Tuttavia, Giuseppe e Pasquale, abbandonati dai genitori, lottano per sopravvivere in un'Italia devastata. Lavorano come pulitori di scarpe con i soldati americani sui marciapiedi di via Veneto a Roma. Guadagnano un po' di soldi per andare al parco di Villa Borghese e affittare un cavallo bianco chiamato Bersagliere. Fanno lunghe passeggiate con lui. Sognano di poterlo comprare. Praticano il mercato nero, e un giorno finiscono per essere coinvolti in un piano proposto da Attilio, il fratello maggiore di Giuseppe. Riescono a raccogliere fondi illegali e ad acquistare l'animale tanto desiderato. Ma va tutto storto e vengono arrestati dalla polizia, accusati del crimine di una sensitiva e del furto dei suoi soldi. Vanno in riformatorio e l'amicizia tra loro subirà un duro colpo che si concluderà con la morte di Giuseppe. Mentre le scene iniziali del film evidenziano la miseria, la rapina è vista come l'unico modo per condurre una vita dignitosa per strada. In una certa scena, un giovane detenuto dice che tutti i giovani che sono in

carcere dovrebbero ritenersi fortunati, in quanto il luogo offre sessioni cinematografiche, riparo, vestiti e cibo. È necessario ricordare che nella capitale, occupata dai nazisti, l'ordine era considerato un valore essenziale per la società. Questa imposizione tedesca fu portata in riformatorio, dove i direttori usavano la disciplina sui ragazzi così come avrebbero fatto con gli adulti, utilizzando, ad esempio, celle di isolamento senza alcun tipo di igiene, e punizioni violente. È l'inizio di molti problemi che i due amici devono affrontare. Ma prima riescono a realizzare il loro sogno di comprare Bersagliere che lasceranno con una persona. Durante l'interrogatorio, Pasquale è indotto a credere che l'amico sia stato brutalmente picchiato e confessa. La sua denuncia e l'ergastolo, in mezzo a regole disumane e un penitenziario puzzolente dei secoli passati, rompono l'affettuoso sodalizio che univa i due amici. Qui dominano i prigionieri più violenti e l'aspirazione alla fuga è il desiderio più grande. Giuseppe si unisce a un gruppo che fugge approfittando di un piccolo incendio. Toccherà a Pasquale guidare caposquadra e carabinieri sulle tracce di Giuseppe, rientrato in possesso del cavallo. È inevitabile che i due litighino, ma nella colluttazione Giuseppe perde l'equilibrio, cade da un ponte, batte la testa e muore. Pasquale si rende conto di quello che ha fatto all'amico, piange disperatamente per la morte dell'amico, con un dolore che grida al mondo intero. Il cavallo bianco Bersagliere scappa, mentre la polizia si avvicina. Pur vittime di un'implacabile solitudine sociale, ma permeati dal miraggio di benessere che suscitavano i traffici leciti e illeciti, Giuseppe e Pasquale avevano inseguito il sogno di un'infanzia in cui c'era spazio per la fantasia e il cavallo Bersagliere incarnava, insieme a un istinto naturale di libertà, quel bisogno che richiedeva. la stessa immaginazione di un bambino. Ma il cavallo se ne va, e torna il controllo della polizia. Zavattini e De Sica condividono questi sentimenti e ritraggono gli sciucchi come bambini precocemente cresciuti alla dura scuola della vita. Abbandonati a se stessi, traditi, umiliati, ingannati, uccisi dal mondo degli adulti. Così il testo di finzione, pur essendo poetico, si fonde con la realtà, dando un messaggio molto forte. Secondo il saggista, poeta e critico letterario brasiliano Antonio Candido, si può comprendere appieno un'opera, solo fondendo testo e contesto in un'inter-

pretazione dialetticamente completa. Questi due fattori devono essere combianati come momenti necessari per il processo interpretativo. Riflettendo ora sui tre autori e sul loro contesto storico, il primo dato comune è che i tre autori hanno prodotto queste opere durante la prima metà del XX secolo, quando ancora esisteva una legislazione molto severa per i ragazzi che andavano in galera. Riccetto e Aldo di Pasolini, Giuseppe e Pasquale di De Sica, Pedro Bala, Gato, Professore e altri bambini di Amado sono personaggi emarginati, esclusi. Sopravvivono e sono invisibili. Tuttavia, parlare di queste realtà significa volersi avvicinare, dare loro uno spazio di visibilità nella società, rendere visibile l'invisibile, dare voce a chi non ha voce nella società. Nonostante tutto, notiamo che i protagonisti affrontano la vita con grande vitalità e urlano. Il romanzo di Jorge Amado, così come il romanzo di Pier Paolo Pasolini, così come il Neorealismo italiano, rappresentano un salvataggio di esseri umani emarginati, e l'obiettivo è quello di sensibilizzare la società. Per questo possiamo dire che si tratta di romanzi e films di denuncia sociale in cui è presente il tema dell'abbandono. In "Capitani della spiaggia" l'abbandono sociale nei confronti dei bambini di strada è la nota chiave del romanzo. L'abbandono è affrontato in tutti i capitoli. Il film "Sciusciá" racconta i bambini abbandonati nel secondo dopoguerra e denuncia il rapporto tra minori e polizia. "Ragazzi di Vita" è una forte denuncia della periferia romana abbandonata dopo la seconda guerra mondiale, e della borghesia che, in fondo, si manifesta come individualista, egoista. Un altro punto in comune è dato dal fatto che non c'è un solo protagonista, ma sempre almeno due protagonisti, come in "Sciusciá", o un gruppo come in "Capitani della spiaggia" e "Ragazzi di vita". Per inciso, occorre notare che i personaggi vivono di furto, il carcere e la morte sono sempre presenti ma, in qualche modo, continuano a sognare, ad essere bambini. Sono ragazzi che producono desideri, nonostante i drammi che vivono. I protagonisti di "Sciusciá" Giuseppe e Pasquale desiderano ardentemente un cavallo. Il Riccetto dei "Ragazzi di Vita" vuole una vita migliore e per questo si trasferisce, quasi a volere un rinnovamento. Dopo la morte della madre, va a casa degli zii in un altro quartiere. Molto poetico è il desiderio di giocare presente in "Capitani della spiaggia". Nel capitolo

“Le luci della giostra”, il gruppo, noto per essere pericoloso, si diverte a giocare su una giostra decadente. Mostrando i ragazzi che ridono e si divertono sulla “Grande Giostra Giapponese”, ci rendiamo conto che Pedro Bala e gli altri sono in fondo bambini, bambini socialmente indifesi, ma hanno ancora voglia di giocare. Le tre opere presentano contesti storici e culturali diversi: la società brasiliana degli anni ‘30 con forti contraddizioni sociali, la società italiana degli anni ‘50 con il forte impoverimento causato dalla seconda guerra mondiale. Giuseppe, Pasquale e Riccetto combattono senza riuscire a salvarsi. De Sica e Pasolini denunciano e decidono di dare un finale tragico, forse perché vogliono sferrare apposta un colpo al pubblico, per mostrare quali sono le tragiche conseguenze di questa ingiustizia sociale: Pasquale tornerà in carcere, dopo la morte di Giuseppe, non potrà fare altro che piangere per l’amico, con un dolore che grida al mondo, mentre il cavallo del Bersagliere, simbolo della Libertà, si allontana e la polizia si avvicina. Il Riccetto non aiuterà l’amico che sta morendo nel fiume. Entrerà in un mondo borghese, perdendo la gentilezza e abbracciando l’egoismo. È come se Pasolini avesse chiarito che l’integrazione nel mondo individualistico del consumo borghese era già iniziata nella società italiana. Diversi sono Pedro Bala e Professore, perché ognuno riesce a trovare una via, in qualche modo ad avere un mezzo di riscatto e qui possiamo interpretare il diverso messaggio di Amado, rispetto a Pasolini e a De Sica. Anche lui presenta le possibilità di vita e di morte per i bambini di strada. Così Sem Pernas finisce per morire in una fuga dalla polizia, Pirulito parte con padre José Pedro per lavorare con lui in chiesa, Gato va a Ilhéus con Dalva, di cui è magnaccia. Invece Pedro Bala si impegna in scioperi e lotte per i diritti dei poveri. Diventa militante proletario e qui, oltre alla denuncia, si percepisce un’apertura, un messaggio importante di Jorge Amado sullo strumento che indica per cambiare la società: l’impegno politico attivo e militante. Un altro messaggio viene lanciato attraverso il personaggio del Professore che si inizia al piacere della lettura dopo una rapina in cui ha rubato alcuni libri. Professore è uno dei più centrati del gruppo, sa leggere. Gli piace anche molto disegnare, è un sognatore. Ha una mentalità più aperta, pensa molto al futuro. È un ragazzo a cui piace pre-

vedere le cose. Professore ha un grande sogno, ovvero andare a Rio de Janeiro e diventare un artista. Alla fine riesce a mettersi in contatto con un uomo che gli offre aiuto e diventa pittore a Rio de Janeiro, ritraendo bambini bahiani. Rende famoso non solo il tuo nome, ma anche la storia dei ragazzi di strada di Salvador. Diventa la memoria delle storie del gruppo, il fatto che sia l'unico che sa leggere e che pensa al futuro, ci porta a riflettere sul potere di liberazione della lettura. Perché, come scrisse il poeta e scrittore italiano Gianni Rodari (1920-1989): "Tutti gli usi della parola per tutti" suona come un buon slogan, con un bel suono democratico. Non perché tutti siano artisti, ma perché nessuno sia schiavo (2001, p. 10).

Sappiamo quanto la politica dello scarto continui e, a questo proposito, anche Papa Francesco, tra gli altri, si è espresso: "Quando le persone vengono scartate, non solo le viene tolto il benessere materiale, ma anche la dignità di essere protagoniste di la loro storia. storia, del suo destino, di esprimersi con i suoi valori e cultura, creatività e fecondità".

Nelle opere fin qui analizzate i ragazzi periferici sono protagonisti, eppure faticano a cercare, in qualche modo, di divenire veri protagonisti della loro stessa vita, colpiti dalla mancanza di diritti sociali. L'opera letteraria di Jorge Amado, quella di Pier Paolo Pasolini, e quella cinematografica di Vittorio de Sica, nonostante tante difficoltà, sono riuscite a raggiungere il loro coraggioso obiettivo di denuncia sociale. Possiamo concludere che i tre autori hanno compiuto la loro missione di essere costruttori di speranza, testimoni e portatori di compassione, illuminando quelle parti sociali dimenticate, volutamente scartate, che trovano soprattutto nei bambini, le vittime più innocenti e ingiuste di un sistema sociale escludente.

SABER ANCESTRAL E DIFUSÃO EPISTEMOLÓGICA NEGRA ATRAVÉS DA LITERATURA DE MESTRE DIDI

Filismina Fernandes Saraiva
Nerivaldo Alves Araújo

1. INTRODUÇÃO

O presente texto apresenta discussão a partir de alguns conceitos como identidade cultural, raça, epistemicídio e ecologia de saberes para abordar a literatura do autor baiano Mestre Didi como uma forma de difundir a epistemologia negra, transplantada e ressignificada no Brasil, através da tradição oral em espaços como as comunidades de axé. Para isso, analisa-se a narrativa “O pobre mendigo Obará”, publicado na antologia *Contos negros da Bahia* (2003)¹.

No primeiro tópico: “Identidade, epistemicídio e ecologia de saberes”, discute-se o enfraquecimento do debate em torno da identidade nacional, que no Brasil ignorou a presença dos povos negros para sua definição, ao tempo que emerge uma argumentação em torno da identidade cultural na pós-modernidade, sua natureza discursiva e a necessidade de afirmação identitária de grupos minoritários. Trata-se, ainda, do conceito de raça como significante, também construído através do discurso e a necessidade de desconstrução de estereótipos em torno do ser negro. Neste sentido, fala-se sobre o epistemicídio, a produção da inferioridade e da incapacidade intelectual do ser negro e da necessidade do combate ao pensamento abissal através da ecologia de saberes.

Já a segunda parte deste trabalho: “Saber ancestral e difusão epistemológica negra através da literatura,” aborda brevemente a trajetória do autor Mestre Didi, sacerdote, escultor e escritor, porta voz da cultura nagô-ketu baiana que, através de sua literatura, inscreve-se na ecologia de saberes, difundindo um saber ancestral, parte da epistemo-

¹ A coletânea *Contos negros da Bahia* foi publicada a primeira vez em 1961.

logia negra brasileira. Para isso, analisa-se o conto “O pobre mendigo Obará”, demonstrando que a narrativa recorre ao conhecimento oral passado de geração em geração, bem como ao “caderno de fundamento”, no qual foi registrado os *itans* dos dezesseis principais *odus* do sistema oracular *erindilogun*. Este conto, assim como os demais contos produzidos por Mestre Didi, mostra como é possível, através da literatura, difundir uma epistemologia negra que não se permitiu aniquilar-se com a ajuda da tradição oral nos espaços de axé.

1.1 IDENTIDADE, EPISTEMICÍDIO E ECOLOGIA DE SABERES

A discussão em torno da identidade nacional no Brasil sempre foi uma constante, tendo o país sido colônia de Portugal; aqui já havia diversos povos ameríndios e a colonização europeia escravocrata impôs a vinda de inúmeros povos africanos de diversas etnias, uma encruzilhada de culturas postas em contato forçadamente. Quando a independência torna o Brasil império, inicia-se uma necessidade de se diferenciar de Portugal, ter uma língua própria, uma cultura própria e, também, uma literatura própria, mas os povos ameríndios e os africanos não foram considerados para a “definição” de uma identidade nacional brasileira. Esse debate vai se repercutir no campo literário, na busca por uma literatura que fosse genuinamente brasileira; porém, buscar a representação de Brasil, durante muito tempo, em nossa literatura, significou idealizar um índio à maneira do homem branco e segregar a presença do negro. Essa discussão teve enorme importância, sobretudo no Romantismo², período literário que acontece logo após a independência em 1822. Porém, já no século XX, a questão da identidade nacional enfraquece e desponta o debate das particularidades culturais. Conforme trazem Eurídice Figueredo e Jovita Noronha,

Se os séculos XVIII e XIX foram dominados pela identidade baseada no Estado-Nação, no século XX iniciou-se um movimento que anunciava o fim da noção de nacionalidade, privi-

2 O Romantismo no Brasil data de 1836 até 1881.

legiando os particularismos e criando laços que transcendem o nacional. (FIGUEIREDO e NORONHA, 2005, p.198)

Aqui importa destacar essa informação de que os particularismos característicos da identidade cultural transcendem as fronteiras do nacional, a identificação cultural está espalhada pelo mundo, o que vem se multiplicando cada vez mais com a dispersão de inúmeros povos pelo mundo, por motivos cada vez mais diversos. Por isso, na pós-modernidade fala-se em identidades culturais fragmentadas, móveis, passíveis de identificações momentâneas, fluídas, nunca fixas e imutáveis (HALL, 2006).

Neste sentido, cabe ressaltar que no Brasil há uma necessidade de afirmação identitária de grupos minoritários, como negros e indígenas, em especial, pois a estes grupos durante séculos lhes foi negado o direito de serem construtores de suas próprias vidas; afinal, o processo de colonização realizou uma tarefa de recalcamento dos conhecimentos, histórias e valores culturais destes povos, que resistiram e conseguiram resguardar, principalmente através da memória e da reconfiguração de alguns espaços culturais na diáspora, seus valores culturais, histórias e conhecimentos. Porém, o empreendimento do colonialismo surtiu efeitos, que ainda hoje são sentidos pelos descendentes dos povos dominados. A essa continuidade do colonialismo, chama-se: colonialidade do poder (BALLESTRIN, 2013).

Tomaz Tadeu da Silva (2000) diz que a identidade e a diferença são criaturas da linguagem produzidas por nós nas relações sociais e culturais, ou seja, identidade não é dada, mas construída, e ela é instável e indeterminada, assim como a própria estrutura da linguagem. A identidade e a diferença também possuem estreitas relações com o poder, pois no processo de afirmação e diferenciação está presente o poder de inclusão e também o de exclusão, por isso é importante problematizar o ordenamento da identidade por oposições binárias, uma vez que nessas oposições um significante é sempre imbuído de positividade e outro de negatividade, além disso, há o perigo da hierarquização onde uma identidade é fixada como a norma e as demais simplesmente não são nem consideradas.

Conforme afirma Hall (1995), a raça é um significante flutuante, organizado em torno do discurso e, portanto, é insustentável a ideia de raça vinculada à ciência biológica e à genética; não é que não existam as diferenças, mas é a produção de sentidos que é dada às diferenças que organizam as nossas práticas sociais. É neste sentido que os discursos racistas são muito fortes e presentes no contexto brasileiro, desse modo ainda temos que afirmar identidades negras e desconstruir estereótipos racistas em torno do ser negro. Somado a isso, algo que faz efeito nos países ex-colônias até o hoje, como resultado do empreendimento colonialista, é o epistemicídio, que é a negação das formas de conhecimento dos sujeitos dominados, conforme Santos (2010) e Sueli Carneiro (2005): trata-se de um dispositivo do biopoder/racialidade. Carneiro (2005) explica que a noção de biopoder “[...] emerge na reflexão foucaultiana no contexto da discussão sobre o poder sobre a vida e a morte” (CARNEIRO, 2005, p.72), um dispositivo de poder pode associar-se a um outro e produzir novos efeitos, como é o caso da racialidade, que tem função “[...]eletiva ou subalternizadora dos seres humanos segundo a raça” (CARNEIRO, 2005, p.72). Neste sentido, a racialidade associada ao biopoder atua no controle sobre a vida, definindo quem deve morrer e quem deve viver, assim, no Brasil “[...] branquitude e negritude detêm condicionantes diferenciados quanto ao viver e o morrer” (CARNEIRO, 2005, p.77). Ainda de acordo com Carneiro (2005), o epistemicídio é um dos elementos constitutivos do dispositivo biopoder/racialidade que age num processo persistente de produção da inferioridade intelectual, no inculcamento da incapacidade de ser um sujeito produtor de conhecimento valorável.

Carneiro (2005) mostra que historicamente o epistemicídio foi instalado no Brasil desde o início, quando a educação era responsabilidade dos jesuítas, a escravidão era considerada uma instituição africana. Quando afirmavam que os negros não possuíam alma e posteriormente razão, por isso não havia necessidade de oportunizá-los à educação formal, uma vez instalado se perpetuou inclusive em práticas escolares, sendo, contraditoriamente, a escola um dos espaços privilegiados para o rompimento desse ciclo.

Desse modo, mais do que nunca é preciso colocar em evidência aqueles saberes que foram suprimidos pelo pensamento abissal da modernidade. Segundo Santos (2010), trata-se de um pensamento que se baseia num sistema de distinções visíveis e invisíveis; os invisíveis são estabelecidos através de linhas radicais, que dividem o universo em dois lados: o “deste lado da linha” e o “do outro lado da linha”. Nessa divisão, o “outro lado da linha” não existe como realidade, é produzido como inexistente, o pensamento abissal não admite a copresença dos dois lados da linha. Neste sentido, é necessário o diálogo entre epistemologias do sul, entendidas conforme Santos:

Trata-se do conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam a supressão dos saberes levada a cabo, ao longo dos últimos séculos, pela norma epistemológica dominante, valorizam os saberes que resistiram com êxito e as reflexões que estes têm produzido e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos. A esse diálogo entre saberes chamamos ecologia de saberes. (SANTOS, 2010, p.11)

Nesta ecologia de saberes, entende-se que os conhecimentos ancestrais, míticos, religiosos afrodescendentes das diversas etnias africanas que aportaram no Brasil devem aparecer cada vez mais em estudos, pesquisas e programas de pós-graduação, como uma forma de contribuição para a ecologia de saberes. Compreende-se que Mestre Didi, como sacerdote, escultor e escritor, pode ser considerado um guardião da memória ancestral, um verdadeiro tradicionalista, “grandes depositários da herança oral” (HAMPATÉ BÂ, 2010, 174.). Através de seus contos, estabelece uma forma de comunicação com o público externo às comunidades de axé, difundido a cosmovisão afro-brasileira.

2 SABER ANCESTRAL E DIFUSÃO EPISTEMOLÓGICA NEGRA ATRAVÉS DA LITERATURA

Deóscoredes Maximiliano dos Santos, mais conhecido como Mestre Didi, foi um homem negro, nascido na Bahia, em 02 de dezembro de 1917, filho da Ialorixá Mãe Senhora, Maria Bibiana do Espírito Santo, Mãe de santo do Ilê Axé Opô Afonjá no período de 1942 a 1967. No Ilê Axé Opô Afonjá, Mestre Didi era o *Assobá*, supremo

sacerdote do culto de *Obaluaiyê*³, já no culto aos *Egunguns*⁴ ocupou o cargo de *Alipini*⁵. O autor de *Contos negros da Bahia* e outras coletâneas era artista plástico, e sua produção escultórica também era dedicada ao universo religioso afro-brasileiro.

Nas décadas de 1960 e 1970, Mestre Didi publicou suas primeiras coletâneas de contos. Segundo Lisa Castillo (2010), ele foi o primeiro a ter recriado e publicizado contos inspirados num manuscrito, que era um caderno de fundamento, um recurso utilizado por filhos e filhas de santo como auxílio à memória. O caderno circulou no Opô Afonjá do Rio de Janeiro por volta de 1920, e também chegou ao Opô Afonjá da Bahia; nesse manuscrito havia o registro dos dezesseis *odus*⁶ do jogo de búzios, porém, como bom escritor de criação literária, Mestre Didi deixou os *itans*⁷ irreconhecíveis aos olhos do leitor leigo, aparecendo como quaisquer outras histórias.

Mestre Didi, como qualquer outro escritor situado num país da América Latina, é afetado pela mistura resultado da colonização, sendo ele um homem negro que foi sacerdote de candomblé, de Orixá e de Egungun, artista plástico e escritor compromissado com este universo, em que foi criado e conviveu toda a sua vida, fica perceptível em sua produção literária, através de seus contos, a cosmovisão negra transplantada de África e adaptada no Brasil.

Assim, não seria possível que sua literatura refletisse uma cultura negra imutável ao longo do tempo, como foi trazida pelos seus ancestrais; entretanto, nos seus contos fica patente a reverência à ancestralidade africana como um valor essencial. Suas histórias são oriundas de narrativas orais, passadas por seus mais velhos e mais velhas, e de suas vivências em terreiros de candomblé. Embora seus contos tragam enredos relativos aos *odus* do jogo de búzios, não há qualquer violação do

3 Segundo Castro (2005), Obaluaê é orixá da varíola, tido como Omolu jovem, forte, equivalente a São Roque. Há mais de uma forma para a grafia do vocábulo.

4 Egunguns são espíritos de mortos, ancestrais.

5 Supremo sacerdote do culto de Egungum.

6 Conforme Castro (2001), no jogo do Ifá, é o valor de cada uma das sementes ou dos búzios, conforme a sua disposição. Segundo Sodré e Lima (1996), Odu é cada um dos 256 signos do oráculo de Ifá; caminho; destino.

7 Segundo Lopes (2004), Itã é cada um dos relatos míticos da tradição iorubana.

ponto de vista do segredo do que pode ou não ser revelado, de acordo com a tradição, conforme Castillo:

Contudo, nesses livros, a relevância do material para o jogo de búzios não foi mencionada e os *itans* são intercalados entre material de várias outras fontes, anedotas seculares sobre o cotidiano das comunidades negras, relatos sobre a época da escravidão e contos enraizados no catolicismo popular. (CASTILLO, 2010, p.97)

Sobre esta questão, em entrevista, Marco Aurélio Luz (2002, p. 206) pergunta a Agenor Miranda Rocha⁸ se ele lembra do conto “Por que Oxalá usa Ekodidé”, de Mestre Didi; Agenor responde que:

[...] os contos narrados por Didi, para os que não conhecem os fundamentos da seita, podem parecer banais ou infantis. Porém para mim e os que conhecem, são bastante familiares e de inestimável valor. A maioria deles é formada por mitos que compõem o sistema e se ligam aos odus.

Essa informação do Professor e *Oluô* Agenor Miranda Rocha é importante na medida em que diz que há um conhecimento que nem todos têm acesso, porque para isso seria necessária uma iniciação específica no conhecimento da consulta ao *Ifá*. Segundo Rocha (1999), *Ifá* tem seu culto específico, e o mais alto cargo do *Ifá* é o de *Oluô*, concedido aos *babalaôs*⁹. Existem dois tipos de jogo, o do *Opelê Ifá* e o jogo de búzios, ambos os tipos de jogos “[...] baseiam-se num sistema matemático em que se estabelecem 256 combinações resultantes da multiplicação dos 16 odus usados no jogo de búzios por 16.” (ROCHA, 1999, p.25). O que a escrita de Mestre Didi traz à público, em muitos de seus contos, são narrativas, ou *itans* ligados aos *odus*, que sem suas combinações e de acordo com a pessoa para quem o jogo seria feito, não revela nenhum segredo, uma vez que fora do contexto religioso, o que aparece é a beleza e a simbologia dos contos.

8 Importante figura dentro da cultura afro-brasileira, foi Oluô e professor, nascido em Luanda, Angola, filho de portugueses; aos 04 anos de idade mudou-se com a família para Salvador. Pai Agenor registrou em um caderno as histórias dos 16 odus do jogo de búzios, o caderno foi copiado e recopiado, e mais tarde foi publicado com o título Caminhos de Odu (1999).

9 Sacerdote de ifá.

Segundo Marco Aurélio Luz (2011), os contos de Mestre Didi são uma forma de comunicação das comunidades com a sociedade global, ou seja, uma forma de difusão da cosmovisão das comunidades de axé e uma maneira de se comunicarem com aquele público que não faz parte ou não conhece a tradição nagô. Essa literatura se diferencia da literatura tradicional escrita, uma vez que preserva a marca da oralidade procurando adaptar a complexa simbologia nagô. Conforme destaca Luz (2011), a “[...] plasticidade das imagens, as analogias, as alegorias, os diálogos dramatizáveis, a maneira negra de falar, o português dos velhos africanos, procuram adaptar e ilustrar, no plano do texto, o complexo contexto simbólico nagô.” (LUZ, 2011, p.92).

Interessa aqui demonstrar como, através de contos, Mestre Didi difunde uma epistemologia negra transplantada e adaptada no Brasil. O texto “O pobre mendigo Obará” foi escolhido dentre outros da coletânea *Contos negros da Bahia* (2003) para a análise questão.

A narrativa “O pobre mendigo Obará” começa situando o tempo e o espaço “Nos primeiros anos do princípio do mundo, em uma cidade da África” (DIDI, 2003, p.95). Em seguida, o texto desenvolve o enredo, no qual quinze pessoas, pois a décima sexta pessoa havia faltado, foram até a casa do *Alafin*, o rei, a fim de saber meios para melhorar a sorte. O *Alafin* chamou o *Oluô Ifá*, que deu todos os dados do que deveriam fazer, porém ninguém quis fazer, achando a coisa insignificante; mas Obará, a décima sexta pessoa, aquela que havia faltado ao encontro, não tinha sido convidado por ser ele muito pobre e, assim que soube, fez o *ebó* conforme determinado pelo *Oluô*. As quinze pessoas voltavam ao palácio do *Alafin* a cada cinco dias para consultar o *Ifá*, e nunca convidavam Obará por ser ele pobre e não possuir trajes dignos do palácio. Num desses dias, o *Ifá* não conseguiu ver nada no jogo; na saída, o *Alafin* deu uma abóbora a cada um deles. Ao passarem pela casa de Obará, um deles o cumprimentou dizendo “ — Obará! Adeus! Como vai de saúde? Que tem você aí de se comer para mim e meus companheiros de viagem?” (DIDI, 2003, p. 96). Obará pediu que entrassem e se servissem de qualquer comida que quisessem: “Obará mandou eles sentarem na esteira e servirem-se de bebidas, obis etc...” (DIDI, 2003, p.96). Comeram bem à vontade, descansaram e,

na saída, deixaram as abóboras para Obará. Mais tarde Obará e sua mulher estavam com fome e não havia mais nada para comer, sua mulher lhe censurava por ter dado toda a comida que tinham, como se ele quisesse “apresentar possuir” para aqueles colegas que não lhe davam importância. Mas, Obará assim a responde: “— O que fiz não foi para ser delicado; estou cumprindo ordens. Já fui avisado que só fazendo favores e obséquios poderá vir de surpresa a nossa prosperidade (DIDI, 2003, p.97).” Assim, Obará resolveu comer o que tinha: abóboras, e foi cortando a abóbora e percebendo que estavam muito duras “[...] e, sem dificuldades, foi verificando tratar-se de muitas pedras preciosas, existentes dentro das abóboras (DIDI, 2003, p.97).” Desse modo, Obará comprou tudo o que necessitava: um palácio, cavalos de diversas cores e várias vestimentas. Chegando um dos dias marcados para a visita ao *Alafin*, Obará foi com uma multidão o acompanhando, músicos e charangas, com muita alegria, Obará mudava de cavalo em cavalo em sinal de nobreza; isso chamou a atenção do *Alafin*, que procurou saber o motivo. Lhe disseram que era Obará que vinha em seu louvor, então ele perguntou a todos o que tinham feito com as abóboras que ele os havia presenteado, e todos responderam que tinham jogado no quintal de Obará. Assim, o *Alafin* responde:

— Está provado que a sorte estava designada a ser de Obará, agora o grande milionário entre todos, porque o que tem que ser traz força. As riquezas todas estavam encerradas dentro das abóboras, para cada um de vocês, porém a felicidade foi de Obará, o pobre mendigo. (DIDI, 2003, p. 98)

A primeira coisa que chama atenção neste conto de Mestre Didi é o personagem Obará. Quem teria sido Obará? Qual a sua importância para a cultura nagô? No livro *Caminhos de Odu* (1999), o caderno de fundamento já mencionado, Obará compõe o sexto capítulo dos *odus* e a narrativa de Mestre Didi conecta-se com a quarta história deste *odu*. São dezesseis principais *odus*, cada *odu* tem as suas histórias ou *itans*, seus ebós específicos e ensinamentos. Verificando as histórias ligadas aos *odus* é possível perceber que a quarta história *Odu* Obará é muito semelhante ao conto, as passagens que não foram mencionadas no conto são os ingredientes do ebó indicado, de forma completa, e o

ensinamento no final. O ebó indicado na quarta história *Odu Obará* é composto por “[...] cabras, galinhas, obi¹⁰, orobô¹¹, atarê¹², bebidas e tudo o que se pode comer etc.” (ROCHA, 1999, p. 79). No conto aparece apenas “bebidas, obis etc.” O ensinamento no final da quarta história do *Odu Obará* diz assim:

Não se precisa de longos e minuciosos detalhes. A história supramencionada é a simples enunciação da prosperidade próxima, tão instantânea que se pode dizer que não há um só *Odu* que possa competir com *Obará* na felicidade de tão rapidamente chegar ao que se precisa. Fazendo-se o ebó já indicado com proveito há de se ter toda a possibilidade de ser feliz monetariamente. (ROCHA, 1999, p. 83)

Obará é o *odu* da felicidade, da sorte, da prosperidade. Observe-se que não há nenhuma revelação de como se faz o ebó, apenas os ingredientes. A simbologia das formas de expressão das religiões negras só ganha sentido religioso com o “aqui e agora”, assim sendo, apenas no jogo do sistema oracular yourubano *Ifá-Òrúnmilà*, ou no sistema *erindilogun*, conhecido como Jogo de Búzios, um sacerdote ou sacerdotisa autorizados saberiam dizer à pessoa específica o que ela deveria fazer usando os ingredientes, de acordo com o que ela necessitasse.

Ressalta-se que, tanto no conto quanto na quarta história do *odu Obará*, aparecem o número 16: são 16 pessoas no conto, e no *itan*, são 16 *odus*. No conto, os *odus* viram personagens, assim como *Obará*, que é o sexto *odu* e no conto torna-se personagem, embora os nomes dos outros *odus* não apareçam na narrativa de Mestre Didi. O número dezesseis refere-se aos *odus* que são dezesseis os principais, e também, o jogo de búzios é composto por dezesseis búzios. O nome do *odu Obará* no *itan* é *Obará-Meji*, no conto apenas, *Obará*. Segundo Félix Ayoh’Omidire (2020), os nomes dos dezesseis principais *odù-ifá* são acompanhados do nome *méji*. Segundo Castro (2005), a palavra “*meji*” significa “dois, duplo, um casal” (CASTRO, 2005, p. 282). Conforme a tradição oral baiana, essa duplicidade representa os lados positivo e negativo do *odu*, o equilíbrio. Portanto, se o *odu Obará* tem a ver com prosperidade, seu lado negativo tem a ver com a ausência

10 Noz-de-cola, fruto usado como oferenda.

11 Noz-de-cola, fruto oferecido a Xangô.

12 Fruto africano conhecido como pimenta-da-costa.

dela. A referência às abóboras, que aparecem no conto e no *itan* de *Odu Obará*, embora não apareça nos ingredientes do ebó, é usada por filhos e filhas de santo em oferendas à Obará, adornada de fitas coloridas dentre outros ingredientes.

Este conto de Mestre Didi, como muitos outros construídos por ele, através da sabedoria ancestral do *corpus* oracular dos *odus*, demonstra tanto a capacidade de resistência negra na diáspora, quanto a importância da difusão dessa epistemologia afro-brasileira. A resistência negra conseguiu que seus saberes não fossem aniquilados através da transmissão oral de conhecimentos herdados e buscados insistentemente por algumas pessoas, como a tataravó de Mestre Didi, Marcelina Obatossi, que segundo Félix Ayoh'Omidire (2020) foi quem primeiro viajou de volta para África para reatar os laços com a linhagem de Axipá, no reino yourubano de Ketu. Desse modo, combate-se o epistemicídio e o pensamento abissal, conforme já descrevemos anteriormente, e inscreve-se o autor Mestre Didi como porta voz de saberes ancestrais epistemológicos negros através da literatura.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente texto introduz a discussão da difusão de uma epistemologia negra através da literatura de Mestre Didi, relembando que os povos negros não foram considerados para uma definição da identidade nacional brasileira, nem mesmo em momentos intensos como no período da independência da colônia. Com o passar do tempo, há um desgaste dessa discussão, passando a ser mais importante os particularismos característicos da identidade cultural. Já na pós-modernidade, compreende-se a construção identitária como extremamente móvel e fluída, e nesse momento vê-se a necessidade de afirmação identitária de grupos minoritários, os quais tiveram ao longo do tempo, com o empreendimento colonialista, seus valores, cultura e história relegados a uma existência subalterna ou a não existência. Sendo, pois, necessárias formas de combate ao epistemicídio como elemento constitutivo do dispositivo da racialidade/biopoder.

Os contos de Mestre Didi transportam o leitor para uma viagem no tempo, no tempo das narrativas primordiais, mitológicas, mas

também para um mergulho na África yorubana que existe na Bahia, nas comunidades de axé da tradição nagô-ketu e em outros diversos espaços banhados por essa cultura. Da forma que o faz, Mestre Didi inclui como seu público alvo o povo brasileiro que não conhece essa cosmogonia. Ele age como porta-voz dessa cultura, estabelecendo uma forma de comunicação de comunidades de axé com a sociedade, difundindo valores ancestrais e epistemológicos que ao longo do tempo foram relegados a não ser considerados saber, conhecimento ou cultura válidas, por um saber legitimado e eurocentrado, pelo pensamento abissal que precisa da inexistência do outro para sua existência ou, conforme Sueli Carneiro, um pensamento que constrói o não ser para o fundamento do ser, o epistemicídio como um elemento do dispositivo da racialidade/biopoder. Portanto, a importância de vozes como a de Mestre Didi se faz cada vez mais urgente para implementação de uma ecologia de saberes.

REFERÊNCIAS

- AYOH'OMIDIRE, FÉLIX. *YoruBaianidade: Oralitura e matriz epistêmica nagô na construção de uma identidade afro-cultural nas Américas*. 1ª Edição, Salvador: Editora Segundo Selo, 2020.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº 11, Brasília, maio-agosto de 2013, p.89-117.
- CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.
- CASTILLO, Lisa Earl. *Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos candomblés da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- CASTRO, Yeda Pessoa. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Top Books editora e distribuidora de livros Ltda. Rio de Janeiro, 2005
- DIDI, Mestre. *Contos negros da Bahia e contos de Nagô*. Salvador: Corrupio, 2003.
- FIGUEIREDO, Eurídice. NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Identidade Nacional e Identidade Cultural. In: FIGUEIREDO, Eurídice

- (org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. *História Geral da África, I: Metodologia e Pré-história da África*. 2 ed.rev. Brasília: UNESCO, 2010.
- HALL, Stuart. Raça o significante flutuante. In: *Z Cultural Revista do Programa avançado de cultura contemporânea*. Ano VIII. Disponível em: evistazcultural.pacc.ufrj.br. Acesso em 05 de outubro de 2021.
- HALL, Stuart. *Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.
- LUZ, Marco Aurélio. *Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira*. Salvador: EDUFBA, 2000.
- LUZ, Marco Aurélio. A literatura negra de Mestre Didi. In: LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra e ideologia do recalque*. Salvador: EDUFBA; Rio de Janeiro: PALLAS, 2011.
- MIGNOLO, Walter D. Pensamento liminar e diferença colonial. In: MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/ Projetos globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p-79-130.
- ROCHA, Agenor Miranda. *Caminhos de Odu: os odus do jogo de búzios, com seus caminhos, ebós, mitos e significados, conforme ensinamentos escritos por Agenor Miranda Rocha em 1928 e por ele mesmo revisto em 1998*. Rio de Janeiro: Pallas, 1998.
- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto de Égun na Bahia*. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.
- SANTOS, Juana Elbein dos. A expressão oral na cultura negro-africana e brasileira. In: DIDI, Mestre. *Contos crioulos da Bahia: Creole Tales of Bahia: ÁkójopòItànÁtenudénuÍran Omo OdùduwàniIllè Bahia (Brasíl)*. Salvador: Núcleo Cultural Níger Okàn, 2004.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. MENEZES, Maria Paula [orgs]. Prefácio. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. MENEZES, Maria Paula [orgs]. *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010. p. 11-13.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das

linhas globais a uma ecologia de saberes. In: SANTOS, Boaventura de Sousa. MENEZES, Maria Paula [orgs]. *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010. p. 31-83.

SANTOS, Deoscorédes Maximiliano. – Mestre Didi. *História de um terreiro nagô*: Crônicas históricas. São Paulo: Carthago e Forte, 1994.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SOARES, Lícia (Org.). *Dicionário de personagens afrobrasileiros*. Salvador: Quarteto, 2009.

SODRÉ, Muniz. LIMA, Luís Filipe de. *Um vento sagrado: história de vida de um adivinho da tradição nagô-kêto brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.

AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS NOS ROMANCES CASCALHO E TORTO ARADO

Gabriela Hermes Dourado Neves Figueiredo

O romance de Herberto Sales provoca várias discussões a respeito da sociedade brasileira, como a analogia à escravidão, conforme mencionado no decorrer deste estudo. Acresce ainda que tais situações são atuais e até corriqueiras na sociedade em diversos espaços, principalmente no que tange a funções braçais, como é o caso do garimpo e da lida na roça. Diante disso, será imperativo estudar a maneira como os romances *Torto Arado* e *Cascalho* representam os rastros do período escravocrata, sempre utilizando a Chapada Diamantina como microcosmo do Brasil.

De acordo com o autor de *Cascalho*, as influências e aproximações entre obras fazem parte do processo criativo, isso não significa, porém, que se trata de plágio, já que fatalmente sempre irá existir afinidades, independentemente de conhecer o que já disse outro autor. O processo de intertextualidade supera as barreiras do intencional, esse entrelaçamento de discursos perpassa a literatura, pois, no decorrer do tempo, tem decorrido na escrita de maneira geral. Logo, é preponderante destacar as palavras de Herberto Sales na obra: *Subsidiário I* (1988):

As influências condicionam o processo de formação do autor. E estão no cerne de toda obra de arte. O que quer dizer que nenhum autor pode fugir à fatalidade de uma semelhança com outro autor. Onde há semelhança, porém, não há plágio. Há, apenas, uma inevitável aproximação de estilo, de processo criador, de “clima”.

É na vida que os autores se inspiram para escrever as suas obras. E à medida que a vida se repete, um autor pode repetir involuntariamente o que já disse outro autor. Enfim, se a vida é uma repetição de fatos ou de coisas nela observados, embora em circunstâncias diferentes, a obra de arte, que recria a vida. (SALES, 1988, p. 14).

Se é na vida que os autores se inspiram, as leituras de mundo de cada escritor irão definir quais serão as suas inspirações e a quem irá inspirar posteriormente. Com efeito, não podemos deixar de destacar o fato de se tratar de obras ficcionais, nas quais não existe, necessariamente, um compromisso com os fatos históricos e suas relações; portanto, no âmbito dos estudos literários é viável cogitar a possibilidade de Vieira Júnior ter se inspirado em textos literários¹ para tecer sua narrativa, porém, não necessariamente *Cascalho*.

Logo, foram tomados como apoio os caminhos traçados pelas personagens desses dois romances para estabelecer não apenas uma relação entre eles, mas também entre esses e fatos históricos. A maneira como os dois romancistas representam figuras negligenciadas pela sociedade, longe de um olhar estereotipado, mas colocando-os como agentes das falas, de maneira geral é o principal ponto de convergência que será estabelecido neste momento da pesquisa.

O romance *Torto Arado* foi construído a partir das pesquisas do geógrafo baiano Itamar Vieira Júnior para sua tese de doutorado, publicado primeiramente no ano de 2018 em Portugal, onde recebeu o prêmio LeYa e, no Brasil, um ano depois. Tanto a qualidade ficcional quanto o aspecto de denúncia social fazem com que a obra ganhe notoriedade em 2020, no Brasil, ao receber os prêmios mais notáveis no panorama da literatura nacional: o Prêmio Jabuti de melhor romance literário e o Prêmio Oceanos de literatura.

A citada obra é ambientada numa comunidade fictícia na Chapada Diamantina, destacando o árduo trabalho de agricultores que trabalham numa fazenda como meeiros; além disso, faz menção aos garimpos da Chapada, com todas as suas mazelas sociais. É importante salientar que não existem marcas temporais explícitas que possam especificar a época com exatidão, o que há são menções a acontecimentos históricos que podem situar um período histórico, tais como a seca de 1932: “[...] Sabíamos que a fazenda existia, pelo menos, desde a chegada de Damião, o pioneiro dos trabalhadores, durante a seca de

¹ Embora não tenha explicitado publicamente, Itamar Vieira Júnior, em conversa na rede social *Instagram*, nos afirma conhecer e apreciar bastante o romance *Cascalho*, fato que nos faz inferir que a escrita de Sales provavelmente também serviu de inspiração para a confecção de *Torto Arado*.

1932. [...]” (VIEIRA JUNIOR, p. 176). É cabível destacar que o tempo literário é de pelo menos 70 anos, todavia, poucas são as mudanças no sentido de melhoria nas condições de vida das personagens.

Sob tal viés, o literário, de maneira ficcional, promove diálogos com sujeitos de diferentes épocas, permitindo refletir a sociedade e as ideias em seu tempo com mais liberdade, sem definir-se dentro de um discurso datado ou enviesado. Logo, a história no discurso literário é narrada a contrapelo, nas palavras de Benjamin. Sua tese número VII, *Sobre o Conceito de História*, propõe escovar a história a contrapelo e reconhecer tendências e ângulos menosprezados pela leitura institucional dos eventos (BENJAMIN, 1987, p. 225). Ou seja, é perfeitamente oportuno enxergar através da documentação aqueles que foram desconsiderados e subestimados, mas que compõe plenamente o fazer histórico delineado tanto em *Cascalho* quanto em *Torto Arado*.

Com efeito, o autor de *Torto Arado* referenda não apenas o atroz passado escravocrata, mas também a força feminina, a religiosidade, as lutas de uma comunidade quilombola pelos seus direitos, isto numa narrativa empolgante, linguagem singela, com referências a termos específicos, como: calundu e jirau. Em cada página do romance existe denúncia social, registro histórico, tudo isso, dentro de uma narrativa ficcional com qualidade reconhecida pela crítica contemporânea.

Por meio das três narradoras personagens, Vieira Júnior critica a constituição histórica do Brasil, que silencia as minorias. Neste ponto, estabelece um diálogo deste com *Cascalho*, ambos atuam como instrumento de denúncia social através da exploração da mão de obra que oprime os corpos negros nas fazendas, bem como nos garimpos da Chapada Diamantina, que posteriormente foram reconhecidas como comunidades remanescente de quilombo².

A entidade que narra a terceira parte do romance *Torto Arado* intercala suas memórias com a crítica social arraigada em cada página do romance, em especial no que toca à historiografia do negro no Brasil,

² De acordo com o art. 2º do Decreto nº 4.887, de 20 de novembro de 2003, “consideram-se remanescentes das comunidades dos quilombos, para os fins deste Decreto, os grupos étnico-raciais, segundo critérios de auto-atribuição, com trajetória histórica própria, dotados de relações territoriais específicas, com presunção de ancestralidade negra relacionada com a resistência à opressão histórica sofrida.”

a trajetória da escravidão para a “liberdade disfarçada” e o momento pós-abolição, no qual nada foi feito para a inclusão digna desses povos na sociedade.

Meu povo seguiu rumando de um canto para outro, procurando trabalho. Buscando terra e morada. Um lugar onde pudesse plantar e colher. Onde tivesse uma tapera para chamar de casa. Os donos já não podiam ter mais escravos, por causa da lei, mas precisavam deles. Então, foi assim que passaram a chamar os escravos de trabalhadores e moradores. [...] (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 151).

Dessa forma, ao longo dos anos, a escravidão no Brasil deixou profundos traumas que são representados em diversas obras literárias, em diferentes épocas. Em *Torto Arado*, as protagonistas Bibiana e Belonísia, juntamente com sua família e demais moradores da comunidade, narram com riqueza de detalhes a história do Brasil e da Chapada Diamantina. Nesse enredo, assim como em *Cascalho*, há uma perspectiva diferente da história. A narrativa é contada de um ponto de vista diferente do da aristocracia, é a história de quem tem apenas força de trabalho para oferecer e, na maioria das vezes, é explorado de todas as formas possíveis.

Outrossim, além da exploração da mão de obra, os trabalhadores também eram lesados ao consumir no comércio dos patrões: “Na fazenda não havia uma sede onde repousar, só o barracão onde guardava a produção e onde, não podendo ir à cidade, comprávamos mantimentos a preços altos, muito maiores do que na feira. [...]” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 95).

Nesse aspecto, é importante destacar, de antemão, o diálogo com o romance *Cascalho*, no qual os garimpeiros também lidavam com os preços abusivos no barracão:

[...] – Você recebeu o seu em dinheiro?
– O meu?
– Sim. O seu fornecimento.
– Não – respondeu Silvério, pondo o fifó no chão e sentando-se diante dele.
– Recebi um vale pra o barracão. Filó cuspiu por entre os dentes.
– Foi também o que eu recebi – disse.

- Você bem sabe que Seu Teotônio é como qualquer outro dono de serra: fornecimento em dinheiro com ele só no dia de São Nunca, de tarde. Você acha que eles têm barracão é pra enfeite? E concluiu, com o cigarro no canto da boca:
- A cor do dinheiro a gente só vê quando pega o diamante.
- Mas os preços do barracão estão muito alterados ...
- É a praxe dos fornecedores.
- Eu sei... Mas com as vantagens que eles já levam – continuou Silvério – os preços bem que podiam ser os mesmos da praça.
- Eles estão no papel deles – respondeu calmamente Filó. – A verdade é que cada um, podendo, puxa a brasa pra sua sardinha. É da vida! [...] (SALES, 2011, p. 176).

Assim, esses romances confirmam a potência da literatura em tratar de temas tão emergentes em nossa sociedade, essas figuras emblemáticas são basilares na constituição de tais narrativas. A escravidão dissimulada pela qual passam essas figuras é o maior ponto de encontro entre essas duas obras. Ambas se dedicam a mostrar como esses corpos negros são maltratados de diversas formas, mesmo após a emancipação.

Com efeito, o romance de Itamar Vieira Junior, conta a história da família de seu Zeca Chapéu Grande e Salustiana, com seus quatro filhos: Bibiana, Belonísia, Zezé e Domingas, que viviam em condição análoga à escravidão. A história que se passa na fazenda Água Negra, uma fazenda fictícia localizada no sertão brasileiro, mais precisamente na Chapada Diamantina, a qual é marcada pelos problemas sociais, tais como: seca e violência. Além disso, o enredo faz referência às crenças religiosas, que vêm da diversidade étnica e a ancestralidade africana da região.

Narrado em primeira pessoa, a obra se inicia na perspectiva das irmãs mais velhas: Bibiana e Belonísia, que sofrem um acidente logo no início do romance, fato emblemático que irá percorrer todo o enredo. As memórias individuais e coletivas das meninas tocam nas desigualdades socioeconômicas, raciais e de gênero. Outro aspecto marcante na trama é a força feminina negra descendentes de quilombolas, e a afinidade com a natureza.

Assim, é importante trazer uma cena marcante no romance, na qual fica evidente a subalternidade da mulher negra:

[...] Vi um senhor cruel deitar com mulheres negras e abandonar seus corpos castigados à morte, como se quisesse expurgar o mal que o fazia cair. Outro fez do corpo de seu escravo um reparo para o barco imprestável em que navegava. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 153).

O fragmento citado reflete a objetificação do corpo negro feminino. Cenas marcantes mencionadas a partir das memórias construídas pela entidade que narra a terceira parte do livro. E, ao falar da figura da mulher na literatura – em destaque, personagens femininas dos romances em questão – é imprescindível salientar aqui o papel da mulher negra escravizada como objeto a ser utilizado exclusivamente para a obtenção de prazer, sem a necessidade de se assumir um compromisso social. Esse é mais um dos pontos convergentes entre as narrativas de *Cascalho* e *Torto Arado*.

Na obra herbertiana, a mulher-dama³ ocupa um local de dicotomia, pois ao passo que é vista como uma mulher vulgar e desvalorizada, é tida também como um objeto de desejo, tanto dos coronéis quanto dos garimpeiros. Assim como as negras escravizadas que serviam os prazeres, tanto dos cativos quanto dos senhores.

Ao fazer referência a objeto sexual, é importante destacar a personagem Vitalina, prostituta desejada pelo garimpeiro Filó Finança, um corpo disposto a satisfazer os seus desejos:

[...] – Ora, Vita! Você por si já é mulher pra botar qualquer homem doido... A negra envaideceu-se: – Ainda bem que você sabe disso. Filó pensou: Ah, sujeita besta! Você só presta mesmo pra gente descarregar o corpo. Mas disse coisa diferente [...] (SALES, 2011, p.82).

Nessa perspectiva, o romance promove uma reflexão acerca da construção machista que convencionou a mulher a um mero corpo a serviço das necessidades do homem, no caso da prostituta a serviço do desejo sexual masculino. Ao longo do tempo a mulher foi educada para servir e obedecer à figura masculina. No caso das prostitutas, temos, além disso, a imagem carregada de preconceitos e julgamentos

³ Termo utilizado no romance *Cascalho* (1994), de Herberto Sales, para se referir a prostitutas.

por exercerem uma tarefa tão condenada pela sociedade ao longo do tempo.

O romance de Vieira Junior faz emergir problemas do passado que ainda não foram solucionados, e que permanecem até os dias atuais, as narradoras compartilham do sofrimento coletivo causado pela seca de modo geral; faz menção também ao trabalho braçal e às necessidades que passavam, tanto os adultos quanto as crianças.

Todas nós, mulheres do campo, éramos um tanto maltratadas pelo sol e pela seca. Pelo trabalho árduo, pelas necessidades que passávamos, pelas crianças que paríamos muito cedo, umas atrás das outras, que murchavam nossos peitos e alargavam nossas ancas. Em pé, olhando Maria sentada na cadeira, vi seus seios pequenos, subindo e descendo na inquietude de sua respiração desolada. Me senti compadecida de sua situação e com vontade de dividir o pouco almoço, mas me contive porque ainda dava importância à reação de Tobias. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p.88).

As dificuldades enfrentadas pelas mulheres no romance, as características físicas adquiridas com a maternidade, formam uma metáfora do estado emocional: é como se as vidas delas ficassem cada vez mais murchas e disformes com o passar da vida difícil. Conforme citação da obra, as vivências das pessoas são marcadas por sofrimento e desigualdades sociais.

O sertão sempre foi cenário para as ausências, tanto na ficção quando na realidade. A cena descrita por Belonísia, a partir da imagem de Maria Cabocla, nada difere das mazelas afrontadas pelas personagens de Sales:

[...] Em geral, costumavam elas [as esposas dos garimpeiros] ter as suas quatro ou cinco cabeças de galinha, o que lhes dava algum rendimento. Mas na casa de Salu a coisa ia de mal a pior.

[...] Em vão apalpava todos os dias as galinhas.

– Isto parece castigo – resmungava – Como de coisa que o diabo deste galo não é galo. (SALES, 2011, p. 63).

As mulheres de garimpeiros ficavam incumbidas de cuidar da casa, dos animais e dos filhos, além disso, lavavam roupas para complementar a restrita renda e, ainda assim, viviam com menos que o básico para seus filhos. Assim, também sonhavam com o bambúrrio. Logo, a vida das personagens de ambas as narrativas é constituída por conflitos e explorações por parte da burguesia.

Zeca Chapéu Grande, pai das meninas de *Torto Arado*, místico exemplo de pessoa honesta, trabalhadora e respeitada, apresenta uma dicotomia, ao passo que mantém um grande prestígio nas redondezas como figura emblemática, quanto no que tange à religiosidade, quanto aos cuidados físicos de todos por ali. Nas relações com os donos da fazenda e com o capataz, entretanto, se curvava diante das frequentes explorações e desrespeitos na hora da prestação de contas:

Na manhã seguinte, Sutério apareceu em nossa casa [...] entrou em nossa cozinha e perguntou onde havíamos colhido as batatas-doces. Meu pai respondeu que havíamos comprado na feira da cidade. Com que dinheiro, ele quis saber. Vendemos o resto de azeite de dendê que tínhamos fabricado, disse. Sutério pegou a maior parte da batata-doce com as duas mãos grandes que tinha e levou para a Rural que havia deixado em nossa porta. [...] Vi a vergonha de meu pai crescer diante de nós, sem poder fazer nada [...]. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 85).

Zeca Chapéu Grande e sua família sofrem as mesmas humilhações passadas pelos trabalhadores dos garimpos de Coronel Germano. Diante de tantas ausências e negligências, ainda era construído o pensamento de gratidão por ter onde morar e do que se alimentar. Zeca Chapéu-Grande não conhecia a leitura e a escrita, mas fazia questão que seus filhos estudassem. Assim, após se formar professora, Bibiana se revolta com as injustiças vividas por todos daquela comunidade, logo, juntamente com o marido, tenta conscientizar a população de seus direitos por morar durante anos na propriedade. Aos poucos, os jovens foram aderindo aos ideais de Bibiana e Severo, conforme fragmento da obra:

Meu irmão insistiu no assunto, apesar de evitar falar na frente de nosso pai. Vivia com Severo para cima e para baixo, entre um trabalho e outro, para ganhar a atenção dos moradores. “Não podemos mais viver assim. Temos direito à terra. Somos quilombolas.” Era um desejo de liberdade que crescia e ocupava quase tudo o que fazíamos [...] (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 187).

Zeca Chapéu-Grande se configura como uma personalidade emblemática na trama, com o seu misticismo e dedicação, cuida da saúde física e mental de todos que ali viviam, com isso, conquista respeito e admiração de toda a comunidade. Mesmo sendo um dos primeiros moradores a chegar em Água Negra, também não acumulou bem algum: como todos os demais, ele também era visto apenas como um instrumento de trabalho para cultivar a terra. Essa alienação lhe causava constrangimento e tristeza, por saber que décadas de dedicação àquelas terras não resultaram nem mesmo numa moradia digna, que sua esposa tanto sonhava.

A instabilidade desses trabalhadores na terra é simbolizada pelas suas próprias moradias: as casas não podem ser construídas com alvenaria, apenas de barro, para não adquirir caráter permanente; os ranchos de taipa eram feitos e, logo que chegava o período chuvoso, se desmanchava; logo, o morador fazia outro ao lado, a regra era explícita: “[...] tem que trabalhar nas roças da fazenda e pode levantar casa de barro, proibido casa de tijolo [...]” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 149).

A geração de Zeca Chapéu-Grande dividia a indignação com o reconhecimento por terem onde trabalhar: mesmo sendo explorados, não tomavam atitude em relação aos direitos sobre as terras: “[...] Zeca nos fez saber, em muitas oportunidades, que falar mal de quem havia nos acolhido e permitido que morássemos e dali vivêssemos era ingratidão [...]” (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 97). A geração de Bibiana e Belonísia, entretanto, conhecia seus direitos e não se limitava a reclamar vez ou outra, como sua mãe. Após se formar professora, Bibiana regressa à Água Negra com seu companheiro Severo, ambos politizados e dispostos a transformar os pensamentos e a realidade dos trabalhadores que ali viviam.

Os diálogos que Severo mantinha com os moradores da comunidade, no entanto, não são bem aceitas pelos donos e pelo capataz da fazenda e, mais uma vez, aquela gente é silenciada de maneira atroz e súbita:

Quando amanheceu, havia muitas nuvens e o céu era um algodão espesso e morno. Vagava acima da terra, entre o milharal, acima do rio, sem que fosse possível ver o meu reflexo no espelho d'água. O ar estava pesado e foi ficando difícil me mover, até que, tomada pelo estupor, fiquei completamente imóvel ante o inesperado. Assim como chegou de repente, todo o peso se dissipou com o sopro da terra, como um rasgo afastando a vileza que havia deixado o ar dilatado e opressivo. Um grito atravessou o espaço como um sabre afiado. Tudo foi se tingindo de vermelho e segui o rastro do rio de sangue que corria, não se sabia de onde. A fonte do rio era Severo, o senhor que mobilizava os trabalhadores de Água Negra, caído na terra com oito furos feitos à bala. O grito era de Bibiana, prostrada no chão com a cabeça do marido no colo. O rio era sangue e lágrima, caudaloso e lento, como uma corrente de lama avançando pelas casas e chamando o povo para se unir ou fugir da fazenda. Nos momentos de forte emoção meu horizonte se embota, transborda para os lados, não consigo reunir o que me compõe. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p.153).

Portanto, para a emancipação das terras, houve disputa entre ambas as partes: o casal Severo e Bibiana ao buscar mudança de vida, realizaram movimentos sociais e lutaram por seus direitos, pois realmente mereciam a terra onde tanto trabalharam e viveram a vida inteira. Foi dessa forma que Severo lutou com os utensílios que tinha, até ser cruelmente assassinado; como o autor descreve acima: o rio foi tingido pelo seu sangue.

Para Bibiana, uma tragédia, para as autoridades locais, apenas mais um crime que será mal resolvido. Os assassinatos ocorridos nessa região e a maneira como são (ou não) investigados revelam as ilimitadas formas que a lei pode ter ao tratar desse tipo de crime, a depender da vítima e do agressor.

[...] Os agentes foram até as casas das pessoas que supostamente tinham visto o veículo em fuga. Anotaram a cor do carro. Os vidros escuros, disseram, eram um obstáculo para saber quantos e quem estava em seu interior. Perguntaram se notaram algo estranho nos dias que antecederam o crime e se Severo havia brigado com alguém. Quando os moradores responderam sobre os desentendimentos com o dono da fazenda, os policiais se deram por satisfeitos, não prosseguiram.

Bibiana e algumas das pessoas presentes foram convidadas a prestar mais depoimentos na delegacia da cidade. (VIEIRA JÚNIOR, 2019, p. 160).

Esse fragmento do romance representa a constatação de que os crimes são relativizados, quando o assassinado se trata de um cidadão que tem unicamente sua força de trabalho para oferecer. Com efeito, essa verificação é muito bem representada também nas páginas do romance *Cascalho*, quando, num diálogo entre o Promotor Oscar e o Juiz Dr. Canuto, o recém-chegado Promotor questiona a não apuração de um assassinato:

Quero falar com o senhor é sobre o crime do Beco da Lama. Afinal de contas, já se passaram quinze dias, e até hoje o delegado não abriu inquérito. Nem sequer fez o corpo de delito. (...)

– Isto me parece uma afronta à Justiça.

O Juiz não respondeu logo. No primeiro momento, piscando os olhos por trás dos óculos que haviam escorregado para a ponta do nariz, deixou transparecer que o sentido das palavras que acabara de ouvir não tinha penetrado no seu espírito. (...)

(...) disse ao desdobrá-lo:

– Você diz isso é porque não conheceu o Zé de Peixoto.

A resposta foi tão simples e calma, que o outro homem ficou meio embaraçado. Pareceu-lhe tão absurda e incompreensível, que não quis acreditar nela.

– Quer dizer que o senhor acha natural o terem matado? (SALES, 2011, p. 163).

Em seguida, o Juiz argumenta ser a rotina no interior, conforme fragmento da obra:

– Na sua idade, colega, todos pensam assim. Eu também já pensei... Mas depois tudo passa com os anos. [...] Se há mal em tudo isso, esse mal já vem de cima. Na própria Capital a gente vê o que acontece. A Polícia faz o que quer e entende e fica por isso mesmo. [...] O que é que eu lhe tenho dito sempre? Desista dessa ideia de permuta, porque nós não valem nada em lugar nenhum, seja nas Lavras ou fora das Lavras. [...] **Vale aqui quem compra diamante, quem tem dinheiro, quem tem força na política.** (SALES, 2011, p. 164) (Grifo meu).

O citado crime é o assassinato de Zé de Peixoto, morto numa emboscada próxima à sua casa. A vítima, que tratava o coronel Germano por padrinho, foi jurada devido a sua desmedida coragem ao enfrentar o coronel; o Coronel Quelezinho deu ao delegado Esquivel o encargo de matá-lo:

Aquele negro é um cabra lambanceiro, que já devia ter tomado bala há muito tempo! – Mas compreenda, Quelezinho – atalhou o médico, coçando a nuca. – A cidade estava indo em paz . . . Além disso, com uma autoridade nova, que a gente, de certo modo, precisa impressionar bem...

– Qual é a autoridade?

– O Promotor ...

Quelezinho respondeu tão alto que fez o médico precipitar-se para a porta e fechá-la, a fim de que ninguém o ouvisse na sala de visitas:

– Qual Promotor, qual cachorro de Promotor coisa nenhuma! Afinal de contas, Seu Marcolino, quem é que manda nesta joça?

(...) O importante é que aquele cachorro desrespeitou Germano, e precisa ser punido. Estava sinceramente convencido disso.

O médico tossiu demoradamente.

– É... – Foi dizendo em seguida, mostrando-se tranquilizado. – Quer dizer que você quer mandar matá-lo hoje mesmo?

– Claro – respondeu Quelezinho. – Ele já devia estar morto. (SALES, 2011, p. 132).

Cabe salientar que o caso acarretou a tranquilidade da população local, por ser esse cidadão muito violento, o que mostra que a população, de maneira geral, também normalizava os assassinatos. Quanto à investigação do caso, já era de se esperar que, coniventemente, tanto o juiz Canuto quanto o delegado relativizam o crime. Assim como o caso do crime contra Severo: “[...] algumas semanas depois, surgiu a notícia de que o inquérito havia sido concluído. Que haviam descoberto um plantio de maconha numa área próxima aos marimbus. Que Severo havia sido morto numa disputa do tráfico de drogas na região.” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 161). A indignação foi imensurável, porém pouco ou nada Bibiana poderia fazer para buscar justiça para a memória do pai de seus filhos.

Com efeito, o jagunço que matou Zé de Peixoto não é uma figura única na região da Chapada Diamantina, de acordo com Sampaio,

Compunha ainda este quadro social, os valentões ou jagunços, uma população perigosa e flutuante que realizava o trabalho sujo dos fazendeiros, agindo como mercenários errantes pelo sertão, oferecendo os seus “serviços” a quem melhor os pagasse ou em troca de proteção pelos crimes cometidos em outras localidades contra proprietários rivais, escapando da justiça graças a este auxílio e ao conhecimento do terreno inóspito das caatingas da Chapada [...] (SAMPAIO, 2009, p. 94).

O descaso em relação ao assassinato de Zé de Peixoto causa revolta ao promotor Oscar. O juiz contextualiza o estrangeiro àquela cultura acerca dos costumes e convenções locais e tenta o convencer de que quem não tem recursos para comprar diamantes, não tem influência política, também não pode ter voz; logo, também não tem acesso à justiça.

No entanto, não o convence e, ao denunciar os desmandos no cumprimento da lei às autoridades da capital, o promotor se vê obrigado a fugir da cidade, após ser ridicularizado numa marchinha dedicada a manchar sua imagem: “[...] Dr. Marcolino queria era uma esculhambação grossa! E repetiu: – O negócio é pra esculhambar!” (SALES, 2011, p. 253) Depois de alguns versos escritos sem sucesso, temos a marchinha aprovada:

Seu Dr. Oscar do Soure!
Mineiro, pau! Mineiro, pau!
Burro assim nunca se viu!
Mineiro, pau! Mineiro, pau!
Promotor filho da puta!
Mineiro, pau! Mineiro, pau!
Vá pra puta que o pariu!
Mineiro, pau! Mineiro, pau!
(SALES 2011, p. 253).

Nesse raciocínio, mais uma vez é possível constatar o interesse de Herberto Sales em registrar a sociedade, não somente a partir da rotina no garimpo, mas também por meio dos sistemas de sobrevivência nas Lavras Diamantinas, que constroem a identidade do homem. A partir das falas dos personagens é possível compreender a concepção que todos ali tinham a respeito não apenas da política como um todo, mas também a respeito do que era entendido como justiça. Justiça essa, estabelecida através de relações de poder econômico e, consequentemente, político.

O modo particular de se fazer justiça na Chapada que está nas páginas de *Cascalho* foi vivenciado pelo próprio autor:

Um dia começou a correr na cidade que havia um pistoleiro encarregado de me mandar desta para uma melhor. Aliás, pistoleiro, não, jagunço [...] jagunço é uma coisa e pistoleiro, outra. Digamos que jagunço é um pistoleiro com dignidade. Eu, [...] costumava voltar muito tarde para casa [...] O delegado Clodoveu vira o homem na ponte, de capa, numa atitude suspeita. Tratava-se de um velho e conhecido jagunço, Adalberto Boca-Torta, que aliás transitava nas páginas de Cascalho. [...] Tive de arranjar um guarda-costas, Petró [...], de inteira confiança de minha mãe; além disso, passei a andar armado, [...] também passei a voltar mais cedo para casa. (SALES, 1988, p. 43).

Na linha tênue entre o literário e o real, a sociedade de Andaraí deixou o ficcional em segundo plano para cobrar uma prestação de contas de Sales, as personagens da vida real se sentiram demasiadamente representadas no enredo, o que causou um certo descontentamento na cidade. Nem é preciso dizer a maneira como o autor conseguiu se justificar: a literatura nada mais é que invenção. Errado ele não está, exceto pelo fato de que além disso, temos também as construções históricas e corriqueiras que se camuflam no imaginário, tanto de quem escreve, quanto de quem lê.

O entrelaçamento de história na ficção proposto por Sales, e que Itamar Vieira Júnior também se dispõe a construir a partir de suas personagens marcantes e singulares, pode ser reafirmado nessas discussões. Dessa forma, a literatura possibilita reflexões a partir das leis e das convenções sociais; muitas vezes o que está recalcado na sociedade vem à tona na obra literária, pois, de acordo com Derrida, são plurais as funções fornecidas por essa “estranha instituição” que chamamos de literatura.

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, Renato Luís. **A Coluna Prestes na Bahia: trilhas, combates e desafios**. Salvador: 2010.
- _____. **Coronéis em luta pelo poder**. *In*: _____. Chapada Diamantina: História, riquezas e encantos. 5ª ed. Salvador, BA: Mapas, 2009.
- BARROS, José D' Assunção. **A Fonte Histórica e seu lugar de produção**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CATARINO, José Martins. **Garimpo–garimpeiro–garimpagem**. Rio de Janeiro. Pholibliblion: Salvador: Fundação Econômico Miguel Calmon; 1970.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, Enxada e Voto: o Município e o Regime Representativo no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SALES, Fernando. **Herberto Sales e a gênese de Cascalho**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras. 2006.
- SALES, Herberto. **Andanças por umas Lembranças - Subsidiário 2**. Segredos e revelações. São Paulo: Editora nacional, 1991.
- _____. **Cascalho**. – 8ª ed. – São Paulo: É Realizações, 2011.
- _____. **Garimpos da Bahia**. Rio de Janeiro, 1955.
- _____. **Subsidiário: Confissões, memórias e histórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- SAMPAIO, Moiseis. **Francisco Dias Coelho: o coronel negro da Chapada Diamantina**. Salvador, EDUNEB, 2017.
- _____. **O coronel negro: coronelismo e poder no norte da Chapada Diamantina**. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em História Regional e Local da Universidade do Estado da Bahia – UNEB – Santo Antônio de Jesus, 2009.
- VIEIRA, Itamar Júnior. **Torto Arado**. São Paulo: Todavia, 2019.
- VILMA, Ângela. **A poética da memória**. Tese de doutorado UFPE. Recife, 2008.

AS HISTÓRIAS ROUBADAS DE DÉCIO TORRES CRUZ

Gerana Damulakis

O conto pode ser anedótico, tal como muitos de Guy de Maupassant; pode ser a narrativa que fica na fronteira com a crônica e pode ser tudo que se quiser chamar de conto, como foi dito por Mário de Andrade. Há um tanto de cada possibilidade nos contos da coletânea de Décio Torres, *Histórias roubadas*, lançado agora em agosto de 2022, pela Editora Penalux.

Será por isso que o título diz das histórias que são roubadas? Uma narrativa ao modo de Maupassant, outra ao modo de Borges, e por aí vamos encontrando os donos das formas variadas de contos. Não, não se trata disso. O primeiro conto, “O ladrão de histórias”, desdiz a minha hipótese. O personagem Maurício utiliza as histórias que o amigo psicanalista “lhe contara em segredo” para escrever seu primeiro livro e, seguindo a mesma linha, utiliza as histórias de amigos e familiares, com detalhes, no seu segundo livro. Já sabe no que vai dar? Garanto que está enganado. Vale considerar, no entanto, que o título do livro alude ao primeiro conto do volume.

O conto seguinte é uma anedota em torno da expressão “fui eu que escrevi isso”, intitulado “Aula de Português”; e Décio Torres nos informa que foi escrito em 1994. Para a terceira narrativa, “As fronteiras do encantamento”, a criação traz o momento quando, na infância, no Natal, as diferenças entre as pessoas vão se mostrando e o mundo vai expondo outras faces. O leitor já consegue perceber o que domina a coletânea: o desencontro, o distanciamento entre as pessoas, o isolamento. Contudo, sigamos, porque não é apenas sobre isso; há também a necessidade do encontro.

“A aluna deslocada e tresloucada” é outro conto anedótico: uma aluna um pouco, digamos, “confusa”, é parente daquela que encontramos no segundo conto. Mas daí passamos para a leitura maravilhosa

sobre uma cidade tomada pelo lamaçal, tal como uma invasão que isola as pessoas: “O lamaçal”. Para o mundo dos sonhos rumo a história “O mistério dos jogos mentais”, com uma série de sonhos, quase uma premonição explícita, que faz o personagem Bruno procurar Mara com um pouco de atraso.

A narrativa “As tribulações de Anaí” conta as histórias das vidas conjugais de uma índia, Anaí, e de sua prima, dramatizando os relacionamentos. Já em “Margô e seus sonhos postergados”, o conto é pleno de peripécias: uma viajante e suas desventuras e uma reviravolta na vida e mais um retorno ou reencontro. Um belo título: “Sobre ondas e bancos de areia”, foca nas coincidências e premonições. A falta de senso das ilusões de um lado, a realidade e seu peso de outro e, de novo, está em uso a recomendação de Cortázar, que disse: “tanto a intensidade da ação, como a tensão interna na narrativa são o produto do que antes chamei de ofício de escritor”.

Mais um conto anedótico, o melhor deles na opinião da leitora: “As tias” é muito engraçado, porque mostra duas tias desinteressadas de tudo que não seja um shopping em plena New York. Outro belo título, “Estradas possíveis e as trilhas não percorridas”, conta a importância e a força de um poema de R. Frost a ponto de detonar divagações e discussões. “Maria Hortência com H”, um ótimo conto que surge de um desentendimento entre duas mulheres, porque uma delas pensa que a outra veio roubar seu “ponto” de trabalho. Agora temos dois meninos como personagens de um “conto pop, para ser lido lembrando Caio Frenando Abreu e Roberto Drummond”, tudo isso em um parágrafo muito bem construído. Mais uma vez um título perfeito, “A lua sobre as veredas tropicais”, ambientado em uma espécie de bar como um lugar para se encontrar parceiros. “Zuleica, minha irmã” tem uma estrutura bastante de acordo com a narrativa que traz Zuleica contando para a irmã sobre a aula de inglês mal ministrada por uma substituta do professor.

E mais uma forma de narrar, “O caso do psicólogo”, quando são as letras que nomeiam os personagens para concluir como as normas interferem na vida. A pretensão do conto “A divina tragédia humana” é realizada na medida em que amigos trocam impressões sobre o modo

de vida atual, o consumismo, os valores, a política, tudo isso após assistirem à peça encenada por uma pessoa deste grupo, que acaba testando os limites das certezas. Testes estes que estão sempre nos marcos do lugar concernente aos questionamentos existenciais.

O conto que permanece presente por muito tempo após a leitura é o que narra a mais impressionante história do volume, “Um dia na periferia da vida”: um assalto e a ironia do ladrão, que dá um tapa na vítima para que aprenda a não sair de casa sem o dinheiro dele, do ladrão. Em “A moreninha suburbana em Paquetá”: dois adolescentes, parentes, mas de classes sociais diferentes, se relacionam, quando todo o preconceito fica evidente no medo da mãe de que a garota pobre engravide de seu filho rico.

“A revolta do personagem” narra o envolvimento de um casal com uma morte que acabará modificando suas vidas, separando-os por se sentirem culpados por algo que, ao fim e ao cabo, não cometeram; o mais interessante está em como o personagem fala para o autor, quase policialesco, urdido nas fendas do secreto. “Lúcia e Alfredo” talvez seja a narrativa mais bem elaborada, no sentido em que o sentimento está muito privilegiado, regendo os acontecimentos: uma estudante conhece um rapaz que trabalha em uma festa, conversam muito e marcam um encontro, mas no caminho ela é assaltada e perde o encontro e o celular; ao pedir para contar sua história em certo programa de TV sobre pessoas desaparecidas, a mãe do rapaz assiste e tudo se resolve; aqui está explícita a necessidade do encontro supracitada. “Era uma vez uma cidadezinha”: Mário retorna à cidade pequena com a morte de seus pais e se mata e vira poema e vira música de dupla sertaneja e vira filme. Concisos, embora polivalentes, os contos têm clima dinâmico e muitas vezes cortante.

Um conflito, um estopim para uma trama, um tanto de cena, estes são detonadores rumo a um conto. Passamos por resumos das 22 narrativas de *Histórias roubadas*, que mostram conhecer os dois princípios do bom conto, formulados por Júlio Cortázar em *Valise de Cronópio*: a intensidade da ação e a tensão interna do texto (1974, p. 157). Cortázar se preocupa com o sequestro momentâneo do leitor mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão. Escreve Cortázar:

Um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual, a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. (1974, p. 157)

O enfoque: realizações do ser, em contraponto com as forças negativas que pairam sobre elas ou que as perpassam. Nos contos de Décio Torres: encontros, desencontros, a luta contra o meio, a busca pela realização do sonho. Na outra mão, vale fixar uma observação interessante: por todo o livro vamos nos deparando com nomes de escritores, de Melville e T.S. Eliot, a José de Alencar e Antero de Quental. São citados a tragédia grega, clamando por um Édipo, e Shekespeare, assim como grandes livros, *Divina Comédia*, *A Comédia Humana*.

Em suma: as narrativas crescem na intensidade e na tensão cortazianas com que são inscritas as animações dos pensamentos e dos sentimentos, para que o leitor comece e continue intuindo, ou percebendo mesmo, o quanto cada texto é circular, pronto a retomar a harmonia cabal, uma vez que suscita as inquietações do viver. Com *Histórias roubadas*, Décio Torres mostra-se como um ficcionista hodierno, que expõe diversos recursos técnicos, oferecendo-nos contos que vibram de vida e criatividade, resultantes da sensibilidade do escritor-poeta.

SETE HISTÓRIAS DE NEGRO: HISTÓRIA, MEMÓRIA E LITERATURA DE AXÉ

Gildecy de Oliveira Leite

INTRODUÇÃO

*Sete Histórias de Negro*¹ (2006) é um livro que de fato conta sete histórias de negro, afirmação necessária e aparentemente óbvia. Afinal, Ubiratan Castro de Araújo, historiador, imortal da Academia de Letras da Bahia (ABL), ex-presidente da Fundação Cultural Palmares (FCP) e da Fundação Pedro Calmon (FPC), professor da Universidade Federal da Bahia (UFBA), era um homem negro sob a perspectiva epidérmica e principalmente por seu declarado auto pertencimento. Para ser algo ou alguma coisa, é preciso querer pertencer e ser aceito pelos paradigmas que determinam o lugar requerido. A Ubiratan Castro de Araújo, acredito, que esse pertencimento nunca tenha sido uma questão a ser colocado em dúvida, seja por seu fenótipo ou por sua escolha identitária enunciada, por exemplo, no título do livro que ora iremos argumentar, ser também uma literatura de Axé, portanto, pautada na mitologia afro-brasileira.

No texto introdutório de sua obra em tela, o autor nos diz que

Emerge uma convicção desafiadora: cada negro letrado no Brasil tem a obrigação de sistematizar as suas próprias lembranças. A experiência de cada um é um trecho de realidade vivida, de muita valia para nós mesmos e para outros. Isto justifica a ousadia de trazer a público sete histórias transmitidas em um contexto de oralidade familiar. São histórias do ordinário, do cotidiano, de homens e mulheres comuns, negros todos. (ARAÚJO, 2006, p.12)

¹ Poderemos utilizar as iniciais SHN para *Sete Histórias de Negro*. Ressaltamos que a nossa análise é da primeira edição do livro.

Assim, não pode restar dúvida sobre a negritude do autor e, da mesma forma, a respeito da anamnese contida na narrativa SHN. Rapidamente, o termo anamnese refere-se à decisão de contar a sua própria história, suas vivências. À sua percepção da anamnese ocorrida nas entrelinhas da obra literária, o pesquisador pode juntar vida e obra a partir de fragmentos espalhados. Ouvindo o cancionero popular baiano, e principalmente ecos de rodas de capoeira, é razoável afirmar que poderíamos substituir parte da citação por um interessante trecho de cantiga, dizendo: “vou aprender a ler para ensinar meus camaradas”.

A revisitação constante da memória é algo comum a historiadores, artistas, escritores. O que nem sempre se faz comum é a generosidade da revelação de pistas que indicam o extraliterário, os fragmentos, embriões cultivados, fertilizados ou ao menos suas origens. As sete histórias de negro saíram em sua totalidade de negras vivências do historiador. Seja pela bondade de sua mãe, “[...] Dona Belinha, que a[s] ouviu da minha avó, Dona Malvina, que a ouviu do pai dela, professor Manoel Pedro” (ARAÚJO, 2006, p.12), ou de outras experiências envolvendo a vida adulta do escritor e suas relações com membros da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). O fato é que essas vivências, ou escrevivências, a assumida relação de proximidade com o povo e as casas de axé da Bahia, autorizam — juntamente com o conjunto de narrativas literárias que compõem o SHN — um exercício comparativo com a mitologia afro-brasileira. Sendo assim, podemos garantir que o também professor da UFBA é um autor de axé, pois seja por proximidade intelectual e/ou por cumprimento de ritualística religiosa, demonstrou certa iniciação no axé. Complementar ao pertencimento, o escritor soube se apropriar de aspectos da mitologia afro-brasileira, mantendo os segredos preservados, promovendo o belo e a afirmação negra.

Sem o desejo de exagerar em exercícios intencionalistas, admitindo possibilidades de leituras literárias que se esgotam nas margens do próprio texto e outros que transbordam os limites dos escritos a partir de links do próprio teor, buscamos uma relação possível do título do livro de contos com a mitologia afro-brasileira. Sim, alguns poderão afirmar que essa ou aquela pista, esse ou aquele rastro não seria verossí-

mil, visto que estaria no campo do acaso, ora com declaração expressa do autor — produto de uma anamnese —, ora sem a tal confirmação. Contudo, mesmo na busca do extraliterário, do documental no contexto da obra literária, deve-se assumir concordância com a autonomia do texto literário. Afinal, sendo ou não intenção de quem escreveu o texto, transmitir determinada mensagem lida pelo crítico ou pelo leitor comum, a mensagem pode de fato ter ocorrido, encontrando coerência a partir do que foi registrado na obra literária. É preciso encontrar equilíbrio entre a tese da morte do autor e as buscas de testemunhos, fragmentos deixados por ele. Esse aviso, entendo, vale para todos os exercícios interpretativos, cobrando sempre a comprovação do que fora afirmado por verossímil. Portanto, o primeiro olhar comparativo com a mitologia afro-brasileira refere-se ao número sete.

2 — SETE HISTÓRIAS DE NEGRO E O AXÉ

Por qual motivo são sete as histórias de negro pode nos remeter a alguma representação da mitologia afro-brasileira? Outros dirão, e com assertividade, que o sete tem ligações com diversas mitologias, inclusive a mitologia cristã, pois Deus fez o mundo em sete dias. Não obstante, a leitura dos textos introdutórios da obra em análise, associada a outras pistas, autoriza entender o sete dentro do campo semântico do axé, palavra, energia e representação da cultura afro-brasileira. É fato que o número sete é dedicado ao orixá Ogum, apesar de no Brasil ser também associado ao orixá Exu, irmão mais novo do grande general Ogum (LEITE, 2017). Ogum é o asiwaju, o que vai à frente (LUZ, 2000) e, como diz Felix Ayoh'OMIDIRE (2021), aquele que realiza prodígios, coisas impossíveis, milagres. Viver em situação escravista e vencer batalhas nessas condições é com certeza comprovar a existência de prodígios. Não raro, o saber popular vê em feitos de Zumbi dos Palmares e outros heróis quilombolas a potência e saber guerreiros de Ogum. Sendo assim, ainda que emergja algum documento que comprove a falta de intencionalidade de Ubiratan Castro de Araújo em associar o sete a Ogum, a presença do sete no título conectada às tramas de resistência abnegada, afirma o link, principalmente a Ogum, citado na obra literária através de uma de suas plantas sagradas, “espada de

Ogum”. Literalmente em formato de espada, esta folha representativa do orixá inventor é também utilizada para proteger ambientes, sendo por vezes colocada em portas de residências e de estabelecimentos comerciais.

Na mitologia afro-brasileira, conta-se que Iansã recebeu de Ogum uma varinha com o poder de dividir a mulher em nove partes e o homem em sete partes, e que deveria ser utilizada na guerra. Após terem o relacionamento terminado, pois Iansã já tinha amor por Xangô, em uma briga, acionando os poderes da varinha, Ogum dividiu Iansã em nove partes e Ogum foi dividido em sete partes pela ex-companheira. Assim, deu-se origem a nove aldeias de Iansã e sete aldeias dedicadas a Ogum. Sete é com certeza o número também de Ogum e da resistência revelada desde o primeiro conto, nomeado “Conta de Somar”.

Como bom historiador, afeito a documentos, métodos, comprovações e quebra de estereótipos — ações nem sempre bem-vindas por quem prefere falsear a história, contando uma versão que satisfaça impulsos românticos de sua claqué — Bira, como era carinhosamente chamado, alerta, metaforicamente, que havia capitães do mato em histórias contadas por sua família. Os capitães do mato existiram e ainda existem. Não haveria como esconder a existência desses personagens na história do Brasil, e também em um projeto de ficção realizado por inspiração em histórias de negros. Há claques em todos os flancos. Às vezes, mesmo na ala do oprimido, forma-se uma claqué pregadora de um falseamento da realidade prejudicial aos próprios avanços. Calma! Sabemos que a literatura em certa medida é também falseamento do real, mas já entendemos a preferência de nosso escritor e de seu narrador pela conexão com a existência, pelo verossímil, quase pela suposta verdade dos fatos e dos documentos, fontes historiográficas. Portanto, há limites para falseamentos da realidade, principalmente quando se assume no início do livro a relação entre a ficção narrada e suas memórias pessoais.

Certa feita, ao comentar com colegas a narrativa fílmica: *Quanto vale ou é por quilo* (2005), notamos a insatisfação pela existência de uma das personagens, ex-escravizada, constituir escravos, utilizando as

regras legais de sua época. A insatisfação sugeria que tal realidade não fosse mostrada e tivesse ênfase apenas no fato de mesmo a personagem, uma liberta, agindo dentro da lei, denunciando o homem branco que a roubou, ter sido acusada e condenada por ofensas raciais, em pleno período escravocrata brasileiro. Entendemos que esse não seria o caminho mais adequado a um historiador na descoberta e narração de documentos não ficcionais, mesma decisão tomada pelo historiador que também é literato na função de artista da palavra, ao reconhecer que havia perigo com a chegada do “[...] mulato Bico Mole [...] cheio de bossa. Chinelo de bico fino, calça de fustão da tropa de linha, bonezinho de feltro e um escandaloso dente de ouro” (ARAÚJO, 2006, p. 12).

Na roda formada em torno de Tia Constança, lá no Mercado do Ouro, todo mundo sabia como Bico Mole ganhou aqueles luxos. Ele “[...] era espia de polícia, mais precisamente do inspetor de quarteirão do Pilar”. Em linguagem atualizada, os mais jovens diriam que Bico Mole é um X9; alcaguete, denunciou a preparação de uma fuga para o quilombo de Ilha de Maré. A resistência não cairia na armadilha duas vezes. Ver Bico Mole pela lente de David Brookshaw (1983) é uma leitura adequada, pois o mulato em questão — apesar de aparecer pouco na narrativa curta — provavelmente tenta aproximar-se da comunidade não negra para garantir benefícios e ascensão social. Como mulato — não vamos problematizar a etimologia da palavra sob pena de desviar-nos de nossos propósitos principais — possuía também arquétipos não negros, podendo ter a falsa esperança de ser aceito pelo lado opressor, deixando de ser oprimido, garantindo elevação social. Decidir trair seu povo e crescer na vida não foi o caminho do “mulato pardo” (AMADO, 2000, p.20) Pedro Archanjo, no romance *Tenda dos Milagres*, de “[...] Jorge Amado, outro exemplo ilustre” conforme diz Araújo (2006, p. 12). Pedro Archanjo, ao contrário de Bico Mole — nome sugestivo de quem não sabe guardar segredos — nem sequer cogitou a possibilidade de declarar sua descrença no transe, no candomblé, sob pena de dar razão aos opressores. Ele diz, em resposta ao professor Fraga Neto:

— Se eu proclamasse minha verdade aos quatro ventos e dissesse: tudo isso não passa de um brinquedo, eu me colocaria ao lado da polícia e subiria na vida, como se diz. Ouça, meu bom, um dia os orixás dançarão nos palcos dos teatros. Eu não quero subir, ando para a frente, camarado. (AMADO, 2000, p. 20)

Talvez Jorge Amado tenha presenciado experiências não ficcionais de homens negros que desistiram do axé e cresceram na vida, mas provavelmente o escritor tenha preferido falsear a realidade e alimentar a resistência negra. Pedro Archanjo jamais seria um Bico Mole, e com isso não colocamos maior ou menor valor nesse ou naquele personagem.

Em *Conta de Somar* e em *Tenda dos Milagres* (2000), Xangô é personagem indispensável. A comunhão em torno do amalá aparece na narrativa amadiana e é sugerida em SHN. O amalá é a comida sagrada oferecida ao orixá Xangô e repartida com a comunidade presente. No Brasil, o amalá é uma espécie de caruru, portanto, quiabos cortados, temperados e cozidos com azeite dendê, cebola, camarão seco, pimenta malagueta e o músculo bovino. Pode ser acompanhado com bolas de inhame pilado, arroz branco, cozido apenas com água e sal, angu² e acaças brancos³. O pesquisador Félix Ayoh'OMIDIRE (2021) informa que no Brasil o amalá perdeu sua essência, distanciando-se muito da receita ainda hoje produzida na África Yorubana. Apesar de relevante, não nos propusemos aprofundar nos importantes detalhes que diferenciam os pratos, mas afirmar que nos dois contextos, brasileiro e yorubano, o amalá continua sendo oferenda a Xangô.

Com malícia, própria dos espíões, Bico Mole aproxima-se do grupo, questionando: “— Alô malta, quando é que tem um amalá no quilombo?” (ARAÚJO 2006, p. 20). A julgar pelas tradições afro-baianas, compreendemos que durante a quarta-feira — dia de Xangô e dia de agradá-lo com o seu amalá — ou outro dia, excetuando a sexta-feira inteiramente dedicada a Oxalá, haveria muitas pessoas negras escravizadas e libertas em um só lugar, confraternizando e pedindo liberdade ao senhor do trovão. A exposição literária não afirma qual o dia da semana teria o amalá ao qual o traidor Bico Mole se convidou ou se de fato haveria o amalá. Entretanto, permite que uma lei-

2 O angu feito com farinha de mandioca e água.

3 O acaçá é feito com a pasta do milho branco e água, enrolado em folhas de bananeira.

tura baseada na literatura de axé, na mitologia afro-brasileira, discuta a importância do comentado ritual/alimento, complementado com o fato de a personagem principal, Tio Satu, ser filho de Xangô. Faz-se relevante lembrar que o amalá, além de ser uma comida especial, é um ritual em si mesmo. Comumente, na Bahia as pessoas falam em ir ao amalá em determinadas casas de candomblé, na maioria das vezes, na quarta-feira. Nesses momentos, após os devidos preparos na cozinha e sob a coordenação da sacerdotisa e/ou do sacerdote chefe da casa, o amalá primeiro é oferecido a Xangô, acompanhado de cânticos e pedidos de bênçãos. Em seguida, os membros da casa, visitantes e convidados fartam-se com a iguaria. Ao contrário da ficção, quilombos contemporâneos, como o candomblé, possuem endereços conhecidos.

Tio Satu era um carregador. O cinquentão havia juntado um conto de réis para comprar sua alforria. Seu dono, o Major Bandeira, membro de uma linhagem de traficantes da Costa D'África, descobriu onde Satu havia enterrado o dinheiro. Roubado pelo próprio senhor, Satu não teria a quem recorrer. Ouviu as orientações de Tia Constaça, fez um ebó para seu orixá, Xangô, tomou banhos de folhas, incluindo a espada de Ogum. Esfriou a cabeça, afinal, fez o ebó; Xangô haveria de providenciar a justiça. Inteligentemente, continuou a fazer-se de bobo, perguntou ao patrão: “[...] um conto com mais um conto, bota junto ou separado?” (ARAÚJO 2006, p. 23). O Major Bandeira caiu na armadilha do próprio preconceito, foi encurralado pela fixidez do estereótipo, denunciada por Homi Bhabha (1998). Entendeu que, ao responder que um conto com conto deveria ser colocado junto, Tio Satu colocaria mais um conto no pote; por isso, devolveu o dinheiro ao pote, acreditando poder ampliar seu lucro fácil. Afinal, para Bandeira, todo negro seria desprovido de inteligência.

O ebó para Xangô fez o devido efeito em favor do escravizado. Tio Satu retirou seu dinheiro, agora devolvido ao pote, e encheu o pote de fezes. Armou todo o cenário para, no momento em que o escravocrata tivesse sua mão e braço sujos de fezes, fosse recepcionado com uma vaia coletiva. Bandeira enfartou. Seu filho Zezito, “[...] um eterno estudante de medicina” (ARAÚJO, 2006, p. 20), já estava tísico. Enquanto Tio Satu refugiou-se no quilombo da Engomadeira, onde um

“[...] um filho de Xangô era sempre bem-vindo” (ARAÚJO, 2006, p. 24), pai e filho foram tentar a cura para as doenças na Vila de Feira de Santana, que, julgando pela correspondente não ficcional, ficaria a quase 100 quilômetros de Salvador. Justiça foi feita e, para um bom entendedor, meia palavra basta: Xangô venceu! Com a ajuda de Seu Pânfilo, abolicionista letrado, a parte legal para a compra da alforria de Satu foi resolvida.

Em “A bananeira”, ao contrário do conto anterior, evidencia-se o saber religioso masculino, porém, usado em desconformidade com a ética sagrada. Se em “Conta de Somar”, Tia Constança, vendedora de mingau, beiju e café, se assemelha a uma sacerdotisa de orixá, aconselhando e preparando ebó a Xangô, e banho de folha; no conto seguinte, o velho Tio Terêncio, solitário e sem amor, domina saberes ancestrais. Apesar de ele invocar “[...] ancestrais, orixás e eguns” (ARAÚJO, 2006, p. 24), há um reforço na fé aos ancestrais, portanto, aos mortos, tais como os eguns, pois o “[...] respeito que dedicava aos seus ancestrais e a certeza do atendimento do seu pedido impediram a blasfêmia.” (ARAÚJO, 2006, p. 31). A concentração dos pedidos aos antepassados pode nos remeter a mais uma valiosa informação a respeito da mitologia afro-brasileira, afro-baiana, implícita na obra. O culto aos ancestrais na Bahia possui corpo sacerdotal masculino, o que não impede a participação de mulheres, inclusive sacerdotisas de orixás, em respeitáveis cargos honoríficos. Entretanto, há uma primazia masculina, e devemos lembrar que Tio Terêncio possui declarada iniciação no culto aos orixás e “[...] cumpriu todas as suas obrigações dos 7, dos 14 e dos 21 anos!” (ARAÚJO, 2006, p. 31). Tudo indica que Tio Terêncio transitava entre os cultos de orixás e de eguns. Comumente, após a iniciação aos orixás, são realizadas obrigações ou conjunto de oferendas com um ano, três e sete anos, quando é conquistada a maioridade do iniciado. Em seguida, são realizadas obrigações anuais, com maior destaque para os anos múltiplos de sete. As informações aqui prestadas limitam-se ao necessário para entender a presença do axé na narrativa artística, pois caso fôssemos detalhar, haveria ainda o que dizer a respeito de períodos de obrigações.

Devemos abrir mais um parêntese necessário a uma leitura mais transparente, calcada na perspectiva da literatura de axé. Há candomblés de culto aos orixás e candomblé de culto aos mortos, os eguns ou ancestrais. Os primeiros, podem ser dirigidos por homens e/ou mulheres. As casas de culto aos ancestrais, que na Bahia restringe-se ao culto aos ancestrais masculinos — sem prescindirem de homenagens a ancestrais femininos, quando necessário — são dirigidas por homens. Entretanto, a principal mensagem desse conto refere-se às consequências negativas provenientes do uso indevido e desonesto do axé, energia sagrada. Tio Terêncio, desejoso por receber favores sexuais ou a caridade da jovem Lila, “[...] uma mulatinha sarará, de cabelo de ferro, amarelo fogo como os fiapos do tronco da bananeira” (ARAÚJO, 2006, p. 30), pediu à moça mechas do cabelo e recebeu fios da bananeira. Sem verificar de quem era o cabelo, pediu com toda sua força, poder e conhecimento, que a dona do cabelo aparecesse em sua porta de camisola à meia-noite. O velho enfartou ao receber a bananeira ao invés da mocinha. Castigo de certa forma festejado pela interlocutora do narrador: “— Bem feito! Dizia ela. — Velho desassuntado. Vê se pode, incomodar Orixá pra se aproveitar de menina nova.” (ARAÚJO, 2006, p. 31). A bananeira possui lugar em narrativas de práticas sexuais realizadas por homens, através da simulação da genitália feminina em seu tronco. Contudo, nem assim coube a oportunidade a Tio Terêncio.

Lendo o terceiro conto, “Guarda Cívica”, há a denúncia de que a república não trouxe a igualdade de direitos conquistada para os não negros ao povo negro. Dois homens negros tiveram suas pretensões de se alistarem na Guarda Cívica negadas. Primeiro, em 16 de dezembro de 1889:

[...] o jornal oficial do governo, “A República Federal”, estampava o escândalo em primeira página. Dois homens pretos haviam sido recusados como voluntários para a Guarda Cívica. Em depoimento concedido ao repórter do jornal, o comandante da guarda, o Major Salvador Pires, declarava que a recusa se justificava por motivos estéticos. (ARAÚJO, 2006, p. 39).

Logo em seguida, publicizou-se que:

— Vejam só, dois negos pretos, enfeitados que nem jegue na Lavagem do Bonfim, foram se alistar na guarda do governador. O comandante foi logo dizendo que os dois moleques eram falsos ao corpo, em português claro: eram pederastas, e que não havia lugar para chibungagem na tropa. Estes eram os outros motivos de que falava o jornal. (ARAÚJO, 2006, p. 41).

Memeu, capoeirista, uma das vítimas da calúnia, revoltou-se, matou e distribuiu porrada até ser assassinado a tiros por um delegado. Firmino preferiu o desabafo com a bebida aos braços de Roxinha, ao tempo em que entregou ao orixá. É fato que precisamos compreender que personagens do século XIX tenham esse comportamento depreciativo em relação à comunidade LGBTQIAP+, o entendimento diferente pode esbarrar no anacronismo. Vimos que os algozes utilizam a homoafetividade — inexistente — como pecha, e as vítimas do racismo incomodam-se mais com as acusações de provável homossexualidade que com o racismo. Mais uma vez não podemos criar culpas para o autor por ele ser fiel a seu tempo e, de forma concomitante, vemos que a escrita é, como já sugerido aqui, uma denúncia da realidade. Já sob a perspectiva da literatura de axé, a comunicação é feita no final, com um definitivo: “— Tá tudo entregue ao Orixá!” (ARAÚJO, 2006, p. 42), única certeza de caminho de justiça. Um importante refúgio contra a opressão foi a fé no orixá ao acalanto da mulher amada.

Se em “Samba em Berlim”, a maior referência ao axé encontra-se no fato de Dona Mocinha, tia de Irineu, fazer um ebó com Tia Muçula, para tentar impedir a ida do sobrinho para o *front* da segunda grande guerra mundial — evento com correspondente não ficcional — em “Visitante indesejado”, a rede de solidariedade negra e de axé é impeditivo de outra tragédia: a fome. Em Terreiros de candomblé e diversas residências pautadas pela fé afro-brasileira, algumas palavras até hoje são tidas como impronunciáveis. Estão nessas proibições, o compreender que a palavra de fato possui poder, inclusive a capacidade de chamamento, de atração, aí podendo ser utilizada uma expressão eufêmica ou uma substituição quase generalizada, como o “lá ele”. Seguindo o mesmo espírito que as personagens de “Visitante indesejado”, diríamos que “lá ele” estava de Bernardo, pois a expressão “fome” é algo cercado de enorme tabu. Tivemos a oportunidade de ouvir de

uma sacerdotisa, filha de Omolu, no bairro de Pirajá, na cidade do Salvador, que não devemos falar em falta de comida e sim em Bernardo, ensinamento também narrado no conto em questão. A mencionada audição foi realizada entre o final da primeira metade da década de 1990 e início da segunda metade, e permanece atual.

A presença ficcional do orixá Omolu ou Obaluaiê, médico dos orixás, como aquele que socorre os famintos e livra todos da ausência de refeições, corresponde à realidade não ficcional. Omolu era a única certeza de cura dos pobres, quando ficavam doentes na primeira metade do século XX (LEITE, 2019). Por medo de maus tratos e abandonos, pois poderiam ser preteridos diante da necessidade de um médico atender a um não negro, muitas pessoas negras se negavam a internamentos em hospitais. Omolu, portanto, notabilizou-se não apenas como médico dos orixás, mas também como médico dos pobres. Provavelmente, outro aspecto que associa, aproxima o povo negro e pobre do orixá Omolu, é o desprendimento desse orixá. Édison Carneiro (1991) ouviu de um pai de santo, chamado Paim, a respeito de o orixá Omolu negar roupas de luxo, preferindo roupas de ráfia. O mesmo acontece com a personagem homônima do romance *Capitães da Areia* (2008). Em candomblés tradicionais da Bahia, é sabido que o médico dos orixás gosta de se vestir com roupas simples, às vezes de ráfia e palhas da costa, a ráfia do dendezeiro.

O narrador recorda comilanças durante as rezas de Santo Antônio e São Roque, esse último, associado sincreticamente a Omolu. Contudo, é no candomblé que as redes de solidariedade permanecem vivas até hoje. Assim, um sobrinho, ao perceber a necessidade da tia, pergunta: “Vocês estão de Bernardo?” (ARAÚJO, 2006, p. 62). Leva a notícia à família e aparece com a solução.

— Minha mãe está precisando de ajuda, pra festa de Omolu. Ela sabe que Tio João não gosta de Candomblé, mas ele nem está aí, não é? Olhe, minha tia, lá na roça não tem luxo não. É comida braba. Tem o Sobe-e-desce! É água, carne de sertão, quiabo e abóbora, subiu, desceu, comeu! (ARAÚJO, 2006, p. 63).

Infortúnio maior foi o de “Dona Maria Cachorra”, personagem principal do conto homônimo, sobre a qual versaremos rapidamente, tendo em vista a breve relação com a mitologia afro-brasileira. Breve, mas existente, pois o infortúnio de Dona Maria Cachorra é semelhante às queixas de Exus femininos — entidades brasileiras — que em vida foram vítimas do machismo e do feminicídio (LEITE, 2012). Em “O protesto do poeta”, último conto da brochura, o narrador traz recordações de sua infância, em sessões mediúnicas familiares. Ao construir a personagem caboclo Pena Branca, um irmão de luz incorporado por sua mãe, na sessão das quartas-feiras, possibilita comentários sobre o axé dos donos da terra, como são chamados os caboclos. “Sempre muito atento ao nosso desempenho escolar e às nossas companhias” (ARAÚJO, 2006, p. 75), digo ao desempenho escolar e às companhias do narrador e de seus irmãos, a ficcional entidade indígena cumpre seu papel de orientador do lar. Nos terreiros de candomblé, nos quais caboclos são cultuados, esses comparecem incorporados em seus filhos e filhas também para fazer cumprir as normas sociais, zelar pelo bem-estar.

Evidente que o axé é igualmente requisitado em instituições kardecistas, contrariando alguns posicionamentos, afinal, não é incomum ouvir dizer, dentre alguns kardecistas, que os caboclos são espíritos menos evoluídos. Esse pensamento pode ser visto como materializado no conto através do caboclo Ypiranga, adversário de Castro Alves. Ypiranga comete algumas injustiças em relação à contribuição de Castro Alves, faz cobranças anacrônicas. Bira aproveita a sessão espírita para colocar frente a frente dois tempos distintos, ao mesmo tempo deixando em evidência que ataques contra Castro Alves são infundados. Acreditamos que com a representação e autoridade de Ubiratan Castro de Araújo, as críticas ao Movimento Negro Unificado (MNU) são entendidas como elas realmente são, um chamamento para a união de forças e para o compreender da importância de contribuições pretéritas, com as de Castro Alves. Para melhor ilustrar o conto, algumas aventuras de Waldenor do Espírito Santo, Nonô das Gordas, são contadas. Entre elas, há o fato de, em sua ânsia de conquistar todas as “gordinhas” que pudesse, engraçou-se com Dona Linda, afeto do po-

deroso seu Delson, responsável por uma fortaleza de jogo do bicho. O que Nonô não sabia é que a Obá — orixá feminino — de Dona Linda nutria amor pelo Xangô de Seu Delson. Em simples metáfora de axé, o narrador nos diz que havia um relacionamento amoroso com alguma solidez, visto que Obá é uma das três esposas de Xangô.

Não é regra que os casais sejam felizes somente se seus respectivos orixás também formarem casais. Outrossim, algumas combinações amorosas seriam quase impossíveis, diante de simbologias do axé. Comentando uma experiência amorosa não tão bem sucedida em sua família, uma experiente sacerdotisa, membro de importante linhagem do axé baiano, certa feita afirmou já prever a não continuidade do casamento entre duas pessoas que possuíam o mesmo orixá. Haveria duas energias idênticas em disputa. Evidente que para toda regra há exceção, mas o que nos interessa é a captura dessa percepção favorável à união de Seu Delson de Xangô e Dona Linda de Obá. Caso o conto permitisse, apresentando outros desdobramentos do enlace, poderíamos explorar aspectos conturbados do relacionamento entre Xangô e Obá.

CONCLUSÃO

Acreditamos que, percorridos caminhos comparativos oportunizados por pistas e paradigmas da afro-brasilidade, afro-baianidade, pudemos perceber a presença de fragmentos da mitologia afro-brasileira em enredos de SHN. Sem necessariamente desconstruir outras representações mitológicas, e podendo dialogar com elas, há muito o que se descobrir de literatura de axé em narrativas postas ao público, mesmo antes da criação desse termo. SHN é um exemplo de literatura de axé com abordagens ora mais explícitas e de entendimento imediato, ora mais implícitas, exigindo um pouco mais de atenção do leitor. Tudo ou quase tudo dependerá das memórias, das anamneses. Na presente obra de Ubiratan Castro de Araújo, indubitavelmente, as vivências, as recordações, flertaram com a história para que sua literatura se fizesse presente.

REFERÊNCIAS

AIMÉ, Césaire. Discurso sobre a negritude. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. Posfácio de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AMADO, Jorge. *Tenda dos Milagres*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ARAÚJO, Ubiratan Castro de. Sete histórias de negros. [prefácio de João José Reis]. Salvador: EDUFBA, 2006. 86 p.

Ayoh'OMIDIRE, Félix. Yorubainidade: oralitura e mátria epistêmica nagô na construção de uma identidade afro-cultural nas Américas. Salvador: Editora Segundo Selo, 2020.

Ayoh'OMIDIRE, Félix. A YORUBAIANIDADE DE JORGE AMADO E O TRIUNFO DOS ORIXÁS NAGÔ-YORUBANOS NA LITERATURA BRASILEIRA. In.: LEITE, Gildeci de Oliveira Filismina Fernandes Saraiva, Thiago Martins Caldas Prado (Org). II Webinário estudos amadianos: 20 anos de permanência. Salvador, BA: Quarteto Editora, 2021, p. 17-44.

BHABHA, Homi K. *O local da cultural* Homi K. Bhabha; tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BROOKSHAW, David. *Raça & cor na Literatura Brasileira*. Trad. Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. 2ª Ed. Topbooks, 2005.

EVARISTO, Conceição. Olhos d'Água. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

[LEITE, Gildeci de Oliveira](#). OMOLU, OBALUAÊ, SÃO LÁZARO, SÃO ROQUE, A FÉ, A MEDICINA DO POBRE. FRAGMENTOS DE CULTURA, v. 29, p. 672-683, 2019

LEITE, Gildeci de Oliveira. Autores e Autoras de Axé. In: Marco

Aurélio Luz; Narcimária Correia do Patrocínio Luz. (Org). Pensamento Insurgente: direito à alteridade, comunicação e educação. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 135-147

LEITE, Gildeci de Oliveira. Edison Carneiro, biografemas: poesia, samba e candomblé. Salvador, 2017

LEITE, Gildeci de Oliveira. *Jorge Amado: da ancestralidade a representação dos orixás*. Salvador: EDUNEB, 2012.

LUZ, Marco Aurélio. *Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira*. 2. Ed. Salvador: EDUFBA, 2000.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Quanto Vale ou É por Quilo? Direção: Sergio Biachi. Produção de Patrick Leblanc e Luís Alberto Pereira. Brasil Agravo Produções Cinematográficas S/C Ltda. 2005.

O REBELDE ROMANCISTA BAIANO, JOÃO CORDEIRO (1905-1938)

Gilfrancisco¹

DOR EGOÍSTA

para João Cordeiro

Si na vida te sentes insulado,
si és fraco ante a rudeza da procela
transforma a tua dor em tua cela
e sofre sempre só, sempre exilado.

Jamais te vejam outros fracassado.
Do ceticismo a máscara afivela.
Traze sempre contigo uma parcela
do teu grande rancor desesperado.

Não dividas com outrem a tua sorte.
E si alguém outra dor vier contar-te
ouve sorrindo e rindo continua.

E só, sem lar, sem fé, sem deus, sem norte,
poderás mesmo assim, inda orgulhar-te
de ser a tua dor somente tua.²

Dias da Costa

¹ Jornalista, pesquisador, professor e escritor com mais de quatro dezenas de livros publicados, nas áreas de literatura, história, biografias, cultura popular e artes. Membro do Grupo Plena/CNPq/UFS e do CPCIR/CNPq/UFS. Doutor Honoris Causa pela Universidade Federal de Sergipe.

² O Momento. Salvador, Ano I, nº 5, 15 de novembro, 1931.

(1907 -1979)

João Cordeiro me faz recordar a fase mais interessante da minha vida. Nós éramos uns garotos e fazíamos, sob as ordens de Pinheiro Viegas, a parte de pasquim da literatura baiana. Tínhamos uma Academia dos Rebeldes, que amávamos, apesar de todo o ridículo que a cobria. Tentamos fazer o saneamento intelectual da boa terra. Dificílima tarefa. Hoje, Viegas está cego e não faz mais epigramas. Parte da turma anda por esses brasis a fora, desde o Piauí ao sertão da Bahia. Eu estou aqui e tenho agora a grande alegria de ler os originais do livro de João Cordeiro. Ele passou alguns anos silencioso, após as pasquinadas da Academia. Apresenta-se hoje ao grande público com um grande romance.³

Jorge Amado
(1912-2001)

Pertencente a Academia dos Rebeldes (1929-1931), tendo como companheiros Jorge Amado, Edison Carneiro, Dias da Costa, Sosígenes Costa, Da Costa Andrade, Alves Ribeiro, Pinheiro Viegas, Guilherme Dias Gomes, Walter da Silveira, José Bastos, Aydano do Couto Ferraz e outros. A agremiação literária fundou duas revistas: Meridiano (1929) e O Momento. (1931-1932). Nascido em Salvador, a 2 de março de 1905, o romancista vitimado pela cólera morbus, faleceu inesperadamente nesta mesma cidade, a 7 de abril de 1938, era filho de João da Cruz Cordeiro e Maria Elvira de Castro Cordeiro. Segundo informa o Jornal de Notícias (BA), de 7 de maio de 1898, seu pai já estava casado com Dona Maria Elvira, época em que Dr. João da Cruz Cordeiro exercia a função de Secretário da Inspetoria Geral do Ensino e residia na Praça 13 de Maio, 14 (antigo Largo da Piedade), passando a família em seguida a morar à Rua Nova de São Bento, nº 60 e tinha os seguintes irmãos: José, Aryval, Dyla e Ilza. Como membro da Academia dos Rebeldes, colaborou em vários pe-

³ Dr. Cornélio Daltro de Azevedo (Apresentação de Jorge Amado). Corja, João Cordeiro. Rio de Janeiro, Galvino Filho, 1934, 243 páginas, capa de Santa Rosa,

riódicos: O Jornal, Etc., O Momento, Boletim de Ariel, entre outros.

A publicação do romance **Corja**, Rio de Janeiro, Galvino Filho, 1934, 243 páginas, capa de Santa Rosa, que deveria se chamar “Boca Suja”, foi uma grande revelação nos meios intelectuais do país. Um romance que marcou uma afirmação de talento e independência espiritual, uma literatura fora dos preconceitos sociais e do pieguismo doentio da época. João de Castro Cordeiro escreveu um romance realista, dinâmico e livre, sem o carrancismo gramatical e as preocupações pronominais, em franca decadência da própria evolução da língua, que veio para marcar uma época. Considerado um dos espíritos brilhantes da mocidade inteligente da Bahia, João Cordeiro inicia seu romance, descrevendo um grande incêndio no Terreiro de Jesus, onde numa fogueira enorme arde em montões de cinzas, a velha faculdade de Medicina. Enquanto este acontecimento abalava a população sobressaltada, no Campo Grande, uma pobre mulher se estorcia de dores, num parto complicado. E assim nascia, entre as chamas dos sofrimentos maternos, e as labaredas de um grande incêndio – Policarpo – esse grande herói, de João Cordeiro, o tipo do boêmio meio maluco, meio cínico e meio sentimental, como caracterizou Édison Carneiro.

O crítico Agripino Grieco, se referindo à construção do livro, diz: “O lado baiano do romance, com o aspecto popular de ruas e becos, noitadas boemias e cenas de tascas, soube o autor detê-lo em instantâneos vivazes, colhendo no vôo as notas típicas de algumas vidas prosaicas ou inquietas. Sente-se o pendor para desfigurar satiricamente as personagens da política ou do clero, que evidentemente detesta, mas a morte de Luciano, o noctâmbula que tem o nome do belo herói de Balzac, emociona os leitores, dando ao volume um bocado de poesia azul, que o Sr. João Cordeiro, envergonhado talvez dos seus cinco minutos de romantismo, se apressa em desfazer, pondo a amante do morto as velas com um sucesso imbecil”.

A sua vida de menino traquina, cheias de maldades inocentes e aventuras atrevidas; muito cedo perdeu seu pai, ficando a viúva numa pobreza franciscana. Na escola de dona Xandoca pintou o sete, sendo logo expulso por indisciplina. Internado no Liceu, como aluno gratui-

to, era obrigado a escolher um ofício, o que prontamente preferiu o de tipografia. Com um ano de Liceu, suportou toda sorte de humilhação e sofrimentos, fugindo numa noite para casa de sua amante, “Minha Negra”.

Em seguida, se matricula na escola do professor Posidônio Coelho, um dos mestres mais afamados do seu tempo, abandonando os seus antigos amigos, divertimentos, para somente nos livros encontrar conforto. Essa nova etapa em sua vida duraria pouco tempo, pois ficou impossibilitado de continuar os estudos por questões financeiras, e resolveu empregar-se como caixeiro da Livraria Carangugi. Com dinheiro no bolso, Policarpo se iniciava na realidade da vida, com uma estreia das mais desastrosas. Mesmo com todos os seus sofrimentos, se julgando feliz, inicia-se com a amante nas farras, se envolvendo em escândalos e, conseqüentemente, na perda do emprego.

Aconselhado por seu tio, Dr. José Praxedes, seguiu para o Rio de Janeiro, onde passou a trabalhar em seu escritório de advocacia. Na capital federal, após envolvimento com outras mulheres, sente-se desiludido da vida, do mundo e das mulheres, restando-lhe retornar a velha Bahia, de coração arruinado e envelhecido. Tempos depois, retoma a vida boêmia. Agora, na qualidade de funcionário público, somente comparecia à Repartição no fim do mês para receber os vencimentos. O livro termina com a regeneração completa de Policarpo (herói bem representado: mal-educado, revoltado, pornográfico, pois seu nome em criança era Boca-suja), casado, feliz e já sem saudade da sua grande vida de boêmio.

Corja, publicado em 1934 no Rio de Janeiro pelo editor Galvino Filho, com texto de apresentação de Jorge Amado, é um romance de emoção, de grande fôlego, que segundo Edison Carneiro, “o seu romance terá um sentido marcadamente revolucionário. Em vez do Policarpo Praxedes palhaço da burguesia, teremos neste novo romance de João Cordeiro a visão exata, e por isso mesmo cruel, da humanidade que se define nas salgadeiras, nos trapiches, nos armazéns das docas, para pagar com o seu suor as amantes, as bebedeiras e os palácios dos capitalistas”.

COMO ESCREVEU SEU ÚLTIMO LIVRO? - A RESPOSTA DO ROMANCISTA DA CORJA

Entre os bons romances que o Nordeste nos mandou nos últimos tempos, seria injustiça não incluir o de João Cordeiro, Corja, cujo nome primitivo – e muito melhor: era “Boca Suja” – é um romance forte e que situa o seu autor entre os prosadores mais significativos da sua geração. Escritor baiano, João Cordeiro surge, porém, integrado no espírito novo da prosa nortista, completamente liberto de retórica e de eloquência. O seu estiro é direto, objetivo, simples. Nada de palavrorio decorativo e inútil. Por isso mesmo, Corja, que é livro um pouco cru, na aspereza do seu realismo, tem uma intensa palpitação humana de vida. Jorge Amado, prefaciando este romance, definiu com entusiasmo a personalidade de João Cordeiro, incorporando Corja entre os livros melhores que a Bahia nos deu ultimamente. É esse bravo campeão do “team” novíssimo do Norte, quem nos fala hoje, para dizer-nos como foi que escreveu o seu primeiro romance.

Aqui está a interessante resposta de João Cordeiro, que por si só é uma definição de atitude.

COMO E PORQUE ESCREVI “CORJA”

Polycarpo Praxedes da Anunciação, meu conspícuo colega de burocracia, que, como todo brasileiro que se preza, perpetrou, na infância, vários e incríveis sonetos de amor, e ainda hoje, tem as suas veleidades literárias, procurou-me, certo dia, para que eu lhe escrevesse as suas memórias. Neguei-me, a pé firme. Ele insistiu. Relutou muito. Amofinou-me a paciência. Quase brigamos. E como o homenzinho visse que nada arranjaría sem pistolões, deu outras providências. Foi aos meus amigos do coração. Conseguí comovê-los. E eles – Alves Ribeiro, Dias da Costa, Clóvis Amorim, Edison Carneiro, Jorge Amado e Emmanuel Assemany – exigiram de mim tão grande sacrifício. Acedi. Polycarpo vencera-me.

Durante os meses de janeiro e fevereiro de 1933 (e sempre que as minhas enormíssimas ocupações me davam uma folgazinha) fui à

casa de Polycarpo. Lá, deitado numa rede, o indefectível cachimbo pendurado na boca e rodeado de gatos. Polycarpo ditava-me as suas memórias. De quando em vez, a sua mulher nos trazia um delicioso cafezinho.

Pronto o livro, Polycarpo levou-o ao Edison Carneiro para dactilografar. Edison, que além de magnífico ensaísta é a melhor criatura deste mundo, suportou, calado, a horrível estopada, e, dois meses depois, as memórias de Polycarpo estavam prontas para as linotipos.

Passando, em julho, pela Bahia, Jorge Amado tomou-as e levou-as consigo para o Rio. Por mim autorizado, o vitorioso romancista de Cacau batizou-as com o título de Boca Suja, nome que, mais tarde depois de entendimentos com o senhor Calvino Filho, que as editou, foi substituído pelo Corja.

Em novembro de 1933, prefaciado por Jorge Amado e com uma maravilhosa capa do fabuloso Santa Rosa, Corja saía dos prelos dos senhores Borsoi & C. Seus impressores.

Apesar da revisão ter engolido muitos espaços existentes nos meus originais e ter deixado escapar diversos erros tipográficos, a brochura honra as nossas artes gráficas.

Corja tem defeitos que eu sou o primeiro a reconhecer. Posso, porém, garantir que é um livro honesto. E antes de tudo, é um livro sentidíssimo. E, sério.

Pretendo para o ano publicar Trapiche, onde focalizarei aspectos por muita gente completamente desconhecidos. E uma coisa prometo: ser absolutamente fiel.

Não será um livro sectário; mas, sim, um grande protesto contra injustiças sociais que nos revoltam profundamente.

Senhor do Bonfim, quase pronto, será publicado depois.⁴

⁴ O Jornal. Rio de Janeiro 26 de agosto, 1934.

PRÊMIO JOÃO CORDEIRO PARA 1939

O prêmio João Cordeiro, instituído para ser concedido à melhor estreia de cada ano, coube, entre os de 1939, ao escritor Emil Farhat, Cangerão.

João Cordeiro, patrono do prêmio, nasceu na Bahia, em 1905, e faleceu na mesma cidade em 1938. Publicou um único romance, *Corja*, com estranha e impressionante força de criação. Os juízes do prêmio são os escritores baianos: Jorge Amado, Dias da Costa, Sosígenes Costa, Clovis Amorim, Aydano do Couto Ferraz, Edison Carneiro, Rui Facó, Azevedo Marques, Guilherme Dias Gomes e Alves Ribeiro.

Para 1939, a comissão julgadora sentiu grandes embaraços. Foi o ano das estreias excelentes. Além de *Cangerão*, foram votados também *Vila de Santa Luzia*, romance de costumes do interior nordestino, de página fortes, de Omer Mont'Alegre; e "Tinha anos sem paisagem", o vigoroso romance de Guilherme Figueiredo.

Cangerão, de Emil Farhat, é romance de costumes, em que o autor, também jornalista, retrata em tons crus, atingindo por vezes um vigor de mestre, cenas e tipos do interior de Minas. Tem muito de verídico, ainda que certos episódios tenham chocado. Recebe agora um prêmio de estreia, e dá a esse prêmio, concedido pela primeira vez, um nível honroso.

Emil Farhat nasceu num lugarejo de Minas Gerais, Maripá, em 25 de setembro de 1914. Foi criado em Bicas, um dos cenários de *Cangerão*. Estudou em Juiz de Fora, no Colégio Grambery, e formou-se em direito pela Universidade do Rio de Janeiro.

Sempre exerceu o jornalismo, e vem daí a preocupação de veracidade que o filia à maneira realista. Atribui muito do seu processo literário à impressão de leituras de Gorki, feitas na adolescência. Outros autores que o formaram: Michael Gold, Jorge Amado, José Américo, Graciliano Ramos, Eça de Queiroz, na concepção do romance, na atenção aos dramas humanos e no modo de tratar a língua.

Presentemente, Emil Farhat está preparando um novo romance. "Mas não sei como aprontá-lo já. Só posso escrever ficção na província" – declarou, certa vez.

Concedendo desta maneira o Prêmio João Cordeiro, a Comissão Julgadora venceu as dificuldades de escolha entre os três fortes romances de estreias do ano. E atribuindo-o a Cangerão, marcou inicialmente o mérito e o nível desta iniciativa tão simpática dos escritores baianos, para evocação da memória do autor de Corja.⁵

Recentemente, localizei um capítulo do romance inédito de João Cordeiro, **Trapiche**.⁶

POLÚ

João Cordeiro

Já um ano tinha decorrido e a bofetada que Polú recebera de João Veneno ainda lhe ardia nas faces, como ferro em brasa.

Um ódio surdo, um desejo enorme de vingança dominava-o inteiramente. A medida que o tempo passava, esse ódio aumentava cada vez mais.

Também desde aquele dia, nunca mais Polú fora gente. Vivia triste, macambuzio, arredio dos companheiros, porque sentia uma vergonha danada de todos eles, testemunhas que foram da humilhação que lhe infligira João Veneno.

Ninguém tinha coragem de lhe falar. Somente Tibúrcio, de quando em quando, isso mesmo com medo, arriscava alguns conselhos:

– Que se esquecesse daquilo, tratasse de viver... – dizia.

Polú, porém, não lhe dava atenção. Horas e horas ficava sem dizer palavras, o olhar perdido no espaço, absorto. As vezes chorava de raiva e de vergonha, às escondidas. Em outras ocasiões, percorria as caixas do Mangueira, os braços jogados para traz, o tronco curvado, a resmungar palavras desconexas, parecendo um maluco.

Nunca mais frequentou os candomblés, nunca mais tocou o seu violão, nunca mais foi a um samba.

É que Polú sentia ainda nas faces, como que nelas tatuados, os cinco dedos da esquerda de João Veneno.

⁵ Vamos Ler! Rio de Janeiro. Ano V, nº190, 21 de março de 1940.

⁶ Cinform. Aracaju, 8 a 14 de novembro de 2010.

Entrara em diversas enroscadas, brigas feias mesmo, tinha o corpo cheio de cicatrizes, mas dessas lutas não guardava nenhum ressentimento contra adversários.

Era com vaidade, que mostrava as cicatrizes, contando, minuciosamente, sem nada esquecer, a sua história. Aquela que lhe dividia o ventre em dois e que lhe custara quase a vida, ele a mostrava com orgulho. Fora feita a navalha por mestre Ginga num barulho em que os dois se empenharam, lealmente, por causa de uma mulher. De Navecino, que ele ajudara a vestir quando o homem morreu, recebera, de uma feita, valente punhalada na coxa. A marca ali estava, para quem quisesse ver. No entanto, nunca lhes guardara rancor. Mas, aquela bofetada doía-lhe muito, penetrara-lhe no fundo do coração.

Perseguiu-o, também, a visão daquele marceneiro que ele conheceu na Vila do Catu, Seu Dunga, que não tinha a mão direita.

O povo dizia que lhe cortara, a facão, um homem que tinha sido por ele esbofetado.

Recordava-se, também, das palavras de seu pai:

– Menino, homem não apanha na cara. Se apanha e não mata, fica descarado.

Tudo isso concorria para o seu maior martírio. Às vezes, censurava-se por não ter matado, na mesma hora, João Veneno. Mas reagir como? Não estava ele com os braços manietados pela polícia quando João Veneno o esbofeteara? Que podia ele ter feito, se não podia se mexer?

Depois, João Veneno era troço pra burro. O governo protegia-o. Cabo eleitoral, tinha muita força política. Era o homem de confiança do Chefe.

Ele é que não tinha proteção de ninguém. Tinha sim, três cruces nas costas: sua mãe, a mulher e um filhinho. Se matasse agora João Veneno, quem tomaria conta de sua velha mãe, parálitica em cima de uma cama? Pela mulher e pelo filho, não. Eram moços, haveriam de se arranjar.

Um dia, porém, haveria de se vingar. E então voltaria aos candomblés, tocaria o seu violão, sambaria com gosto.

Quando Polú avistava João Veneno, sentia gosto de sangue, as suas carnes tremiam que nem carne de Gia quando está cozinhando.

João Veneno era covarde, nunca andava sozinho. Acompanhavam-no sempre, dois, três capangas.

O ódio de Polú crescia, crescia sempre.

Foi, pois, com espanto, que os homens do Mangureira assistiram, naquela tarde tempestuosa, o estranho espetáculo.

Estavam todos entregues a um embarque de fumo para Hamburgo. Os carregadores, suarentos, correndo pelas caixas extensas, pesados fardos.

Trepado na coberta de uma alvarenga, João Veneno dirigia o embarque a bordo.

O mar estava brabo. As alvarengas bailavam, um bailado maluco, sobre as águas revoltas. De vez em quando, chocavam-se de encontro as biribas possantes da ponte do Mangureira.

Nisso, um grito ecoou dentro da Tarde:

– Homem ao mar! Homem ao mar!

Os carregadores paralisaram o trabalho e se puseram a gritar como uns demônios. Nem um só, porém, se atreveu a salvar o infeliz que lutava impotente, contra os vagalhões enormes:

Alguém pronunciou, junto a Polú, o nome do afogado:

– João Veneno? – indagou Polú, com a fisionomia transformada.

E, vestido como estava, atirou-se n'água, nadando ao encontro do homem que se afogava.

Da cabeceira da ponte, Tibúrcio começou a falar baixinho, como se tivesse enlouquecido:

– Vai acabar de matar... vai acabar de matar...

E quando os homens de Mangureira, espantados, assistiam, sem compreender aquela coisa esquisita, Tibúrcio resmungava ainda, já agora quase que imperceptivelmente:

– Vai acabar de matar...acabar de matar...acabar de matar...

Mas Polú nadava para a terra, trazendo comboiado João Veneno.

E quando chegaram à praia, a multidão, que ali estacionava, prorrompeu numa saudação estrondosa. Os carregadores do Manguerei-

ra, porém, estavam todos mudos. Inconscientemente, Tibúrcio ainda repetia o refrão agoirento:

– ... acabar de matar... acabar de matar...

Agora, Polú debruçado sobre João Veneno, o peito arfando, assistia, ansioso, os socorros do médico da Assistência para chamar João Veneno à vida.

Tudo aquilo era estranho, muito estranho, para os homens do Mangureira. Tão estranho, que nem mesmo ousavam comentar. Mais alguns minutos, João Veneno abriu os olhos e pôs-se a vomitar. O médico garantiu que Veneno estava salvo. Polú ergueu-se, a fisionomia radiante. Passou pelos companheiros sem dar uma palavra:

Mais adiante, Tibúrcio embargou-lhe os passos:

– Você, Polú, salvar João Veneno?!

Polú fitou o compadre e, com a voz rouca, um brilho estranho no olhar, confessou: – Deus queria tirar o meu direito, homem!

E lá se foi, rumo ao Trapiche, gingando o corpo de atleta, satisfeito.⁷

REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. Dr. Cornélio Daltro de Azevedo – Apresentação do romance Corja, João Cordeiro. Rio de Janeiro, Galvino Filho, 1934, 243 páginas, capa de Santa Rosa,

CORDEIRO, João. Corja (Apresentação de Jorge Amado), Rio de Janeiro, Galvino Filho, 1934, 243 páginas, capa de Santa Rosa,

GILFRANCISCO. O Rebelde João Cordeiro. Aracaju, Cinform, 8 a 14 de novembro de 2010.

⁷ Boletim de Ariel. Rio de Janeiro. Ano VII, nº 8, maio de 1938. (Do romance Trapiche, a aparecer).

AS MÚTIPLAS ALAGOINHAS NA PENA DE ESCRITORAS LOCAIS: POR OUTRAS LUZES VERDES

Gislene Alves da Silva
Jailma dos Santos Pedreira Moreira
Maria José de Oliveira Santos
Vanessa Silva Paz

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Com este texto, buscamos trazer para cena uma mostra da produção literária de autoria feminina, da cidade de Alagoinhas (BA), situada a aproximadamente 120 km da capital do estado, Salvador, ao mesmo tempo que fazemos uma reflexão, a partir de trechos de obras selecionadas de escritoras alagoinhenses, sobre o modo como essas mulheres veem Alagoinhas, a representam, a trazem na memória, reivindicando também um outro futuro.

Se com a escritura dessas mulheres percebemos o movimento que elas desenvolvem junto com a escrita, movimento também de expressão e libertação de si, com a literatura que produzem, também observamos o movimento de reabertura de outros caminhos, de solicitação de outros olhares, outros cuidados, inclusive materiais, para com a cidade de Alagoinhas (BA), para com sua gente, suas múltiplas narrativas possíveis, o direito a existência digna de seu povo, confirmando-desvelando uma luminosidade efetiva, que tanto encantou o escritor Antônio Torres, quando menino, antes de aqui pousar-estudar para alçar voos, e tantos outros viajantes, que por ela passaram e se acolheram na cidade que, estrategicamente, ainda é encruzilhada, situando-se tanto no recôncavo norte da Bahia, como em uma das entradas do sertão.

Assim, além das considerações iniciais e finais, o texto vai conter três seções, denominadas: Alagoinhas, a cidade lírica de Maria Feijó e Joanita Santos; Alagoinhas como Alaflozinhos, na pena de Isabel Santos e Alagoinhas de tantas cores, de pretas velhas e indígenas, por

Bruna Meyer. Entre poemas, crônicas e literatura infanto-juvenil, dessas quatro autoras citadas, perscrutando seus olhares, buscamos dar visibilidade a essa produção de autoria feminina, proveniente do interior da Bahia, da cidade de Alagoinhas, procurando traduzir também a importância desse reencontro com as narrativas literárias da cidade, da Bahia e do Brasil, reencontro com o múltiplo que essas mulheres, em diálogo, também nas suas fissuras e condicionamentos, nos fazem perceber. Reencontro, por fim, revelando a importância da literatura, do trabalho com a palavra, com a memória e com a imaginação, nos levando a pensar, a reimaginar, a reescrever quem somos e o que queremos ser. Com outras luzes e outros olhares, sermos o que gostaríamos de tecer.

ALAGOINHAS: A CIDADE LÍRICA DE MARIA FEIJÓ E JOANITA SANTOS

Alagoinhas, como sinalizamos, localizada ao Litoral Norte e Agreste Baiano, possui considerável quantidade de escritoras e poetas mulheres, que sugerem seu pertencimento local em forma de narrativas. Nesta seção, apresentamos, resumidamente, a caminhada literária de duas mulheres alagoinhenses, as centenárias Maria Feijó de Souza Neves e Joanita da Cunha Santos, que não se cansaram de narrar sua cidade natal, homenageando-a, mas também contando suas frustrações, buscando, em alguma medida, desenhar ou desejar melhorias para a mesma, relacionadas aos aspectos político-partidários, sociais, educacionais e geográficos, por exemplo.

No que diz respeito ao trabalho de apropriar-se da tessitura literária por parte de mulheres, podemos dizer que em meio às dificuldades, às interdições diversas das expressões assinadas pelos sujeitos femininos, as produções literárias de mulheres foram surgindo e ganhando significância considerável. E isso fica evidente nos estudos da pesquisadora de literatura de autoria feminina e baiana, a professora Ívia Alves (2005), quando nos diz que a primeira tentativa de as mulheres saírem do encarceramento (que lhes confinaram) foi através da escrita, pois se lançaram ao espaço público e começaram a perceber as barreiras que as prendiam ao espaço fechado. Nesse contexto, já come-

çamos a perceber como a literatura, na mão de mulheres, efetivamente vai se mostrando enquanto arma para se ver o mundo, ver seus aprisionamentos, mas, acima de tudo, enquanto dispositivo possível para abrir caminhos, buscar furar cercos.

Ao lermos Delory-Momberger (2008), passamos a produzir um sentido ainda mais significativo para o fato de as escritoras alagoínenses trazerem Alagoínhas, em sua multiplicidade, para a cena literária. É Momberger que vai nos dizer: “É a narrativa que faz de nós o próprio personagem de nossa vida: [...] temos uma história porque fazemos a narrativa de nossa vida” (2008, p. 37). Sendo assim, as escritoras passam a entrar nessa tessitura, nos ensinando a importância da narrativa, configurando-nos como personagem, mas principalmente como autores, dotados de histórias, nós, nossa gente, nossa cidade, através das narrativas que construímos. E constroem diversas imagens da cidade. Maria Feijó e Joanita Santos estão, constantemente, narrando liricamente Alagoínhas. Mostram sua força em meio a outra, que se esboça na e com a cidade narrada, como podemos ver no trecho abaixo, escrito por Feijó e dedicado, como missiva, a sua cidade.

CARTA A ALAGOÍNHAS

[...]

Alagoínhas minha,
minha grande e doce companheira:
que mais tenho para dizer a você
nesta carta?
apenas...
que o vínculo do nosso amor
é muito resistente
(vem de longe...)
e nem mesmo
os atropelos do tempo
fazem abalar
— repito isso ininterruptas vezes —
nossa infra-estrutura,
tentando apagar estas e outras
raras evocações... (FEIJÓ, 1986, p. 16).

Maria Feijó de Souza Neves nasceu em 27/11/1918 e faleceu em 04/06/2001 (Rio de Janeiro). Escreveu e publicou quinze (15) livros e colaborou em treze (13) jornais interioranos. O resultado de seu trabalho rendeu-lhe oito menções honrosas e títulos. Em Alagoinhas, tem seu nome em uma rua e na Biblioteca Municipal da cidade. A alagoinhense escreveu utilizando-se de pseudônimos (Marijó, Moreninha Bamba, Geisha, Gladys, Senhora, Suzete), uma das estratégias utilizadas por mulheres para furar os impedimentos patriarcais sobre elas, como nos sinaliza Moreira (2012), ao tratar de tantas outras estratégias femininas nesse sentido. Para Feijó, usando suas ferramentas narrativas, a memória e a recordação guiam sua escrita nessa construção identitária, como reflete Santos (2022).

Assim, para a escritora Maria Feijó, recordar é narrar-viver a infância e a juventude passada em Alagoinhas. Mas, desde cedo, sonhava altos voos. Embora amasse Alagoinhas, essa cidade parecia ainda fazer um cerco em sua vida, daí a vontade de conhecer cidades maiores, em busca de outras oportunidades. Esse foi o seu grande conflito interior, antes de se mudar ao Rio de Janeiro, diante de seu amor e dedicação a Alagoinhas, onde fundou a Biblioteca Ruy Barbosa. Com esse desprendimento na época, foi no Rio de Janeiro que estabeleceu residência e que concluiu o curso superior em Biblioteconomia.

Em *O Pensionato "Paraíso das Moças"* (1986), narra sua vida longe de sua cidade amada, onde passou por diversos pensionatos, até se estabelecer. Embora no Rio, sempre voltava à Bahia, visto que toda vez que publicava um livro, vinha lançá-lo em Alagoinhas.

Foi em *Alecrim do tabuleiro* (1972) que Maria Feijó descortinou a Alagoinhas de meado do século XX, em crônicas que ressaltam conflitos e prazeres em meio a descrições de ruas, praças, rios, festas e pessoas de modo geral.

Em "Coisas de infância" rememora a escola tradicional à época: Escola Jesus, Maria, José, bem como a Rua José Olímpio: "Coisas de infância permanecem latentes, nítidas, em nosso subconsciente e, lá um dia, sem que o queiramos, tomam um impulso, enchem-se de força e vêm à tona [...]" (1972, p. 26).

"Os caprichos de uma rua," assim se refere à Rua do Catu (atual Conselheiro Junqueira): "Eu soube [...] foi asfaltada. [...] Nem passou

pelo estágio do paralelepípedo, meus amigos! Ela foi diretamente as-fal-ta-da! [...] E isto para mim é muito importante.” (1972, p. 17). Em meio ao lirismo, a preocupação com sua cidade e com um certo desenvolvimento se expressa na escrita de Feijó, como podemos perceber.

Em “Psicologia de Duas Ruas” (1972, p. 43) narra sobre suas ruas favoritas: Rua Tupy Caldas (onde nasceu em um sítio), Rua do Catu (última moradia) e Rua do Jacaré (atual Conselheiro Junqueira), que, para a escritora nada possuía de atrativo e seria indigna de nota. Nesse sentido, ela já colocava em questão o não cuidado, pelo poder público, com determinadas ruas, avenidas de sua cidade. Podemos pensar em ornamentação, em pavimentação, em serviços urbanos básicos, assim como no espaço subjetivo de abertura de passagem para os sujeitos.

Maria Feijó, entremeando esse olhar lírico sobre a cidade, cruzando com um olhar sensitivo e perceptivo, assim conclui *Alecrim do tabuleiro* (1972, p. 128): “[...] uma braçada verde e cheirosa, misturada a pitanga fidalga e gentil da casa do sítio como naquelas antevésperas de Natais que se foram... uma braçada, repito, de... alecrim do tabuleiro...”. Como bem constatou Santos (2010, p. 359), as crônicas de Maria Feijó não rememoram apenas sua vida de escritora, “[...] pois adentram nas histórias de famílias, ruas, praças, cidades, dedicação ao Magistério, festejos, amenidades e mudanças para o Rio de Janeiro [...]”. A memória individual e a memória coletiva unem-se. Podemos até dizer que junto com o desenho de sua cidade, vai também se desenhando como escritora. Portanto, desenvolve sua força literária buscando fazer valer a força de sua cidade natal e vice-versa.

Já a escritora Joanita da Cunha Santos, residente depois em Belo Horizonte, nasceu em 09/11/1920 e, dentre sua obra, em 1987, publicou *Traços de ontem*, onde aborda, em forma de memórias autobiográficas, suas experiências, pois a memória é um espaço onde se registram as recordações de acontecimentos vivenciados no passado (SANTOS, 2022).

Traços de ontem contempla o cenário citadino alagoinhense. Acompanhemos “Ao leitor” (1987, p. 14): “Alagoinhas foi o nosso berço. Lá vimos o sol nascer e morrer todas as tardes, incendiando o céu no horizonte. Lá corremos de pés no chão pelas ruas, e andamos depois, numa sequência natural de vida”.

Em “A caminho da feira” (1987, p. 69), se dedica às ruas alagoi-nhenses e assim as destaca: “[...] são largas e planas. As construções são baixas, e talvez por isso, a cidade dá a impressão de uma visão mais ampla”. Seu olhar também se dedica à expansão da rede elétrica que, alguns anos passados da inauguração, ficou deficiente, e a cidade com a iluminação fraca. Joanita Santos ainda narra, na mesma crô-nica, que a rua onde morava (atual Praça Conselheiro Ruy Barbosa) era muito movimentada e, ao lembrar muitas brincadeiras, inclusive os folguedos juninos, assim se expressa: “Por isso e por tanto, ela hoje nos representa uma lembrança alegre mesclada de saudade que, como um transeunte qualquer, passou também por aquela rua... e se perdeu no tempo” (1987, p. 71). Denotando um saudosismo, a infância, a juven-tude são elementos retomados e entremeados ao cotidiano da cidade.

A crônica “Vida sócio-cultural” (1987, p. 35) vislumbra a vida cultural da cidade, percebida de certa perspectiva, ao comparar o bar de Salvador “Café das Meninas” ao Salão Moderno de Alagoinhas, pois, nesse lugar, existia um Salão Nobre que mantinha uma exposição de quadros, inclusive o do Comendador Moreira Rego, um dos funda-dores da cidade. Joanita Santos não perdia de vista as festas e, sobre-tudo, os lugares onde aconteciam: as Praças J. J. Seabra e Conselheiro Ruy Barbosa, onde as bandas Euterpe e Ceciliana animavam a popu-lação: “[...] das belas coisas de um tempo que passou, ficaram essas au-tênticas expressões sócio-culturais, fazendo parte do acervo do lugar”.

“Nasce o Rotary Clube de Alagoinhas” (1987, p. 106) é uma crô-nica que destaca a vida social da cidade, pois narra que o Brasil estava encaminhando seus homens à guerra e, na cidade não foi diferente: “De Alagoinhas, vários rapazes integraram as Forças Expedicionárias” (1987, p. 108). O Brasil passava, naquele contexto, por diversas difi-culdades; entre elas, as fábricas fechavam e, o pai de Joanita Santos, Carlos Cunha, que havia fundado a fábrica de anil “Yara,” se viu obri-gado a fechá-la. Por isso, teve que despedir as meninas que trabalha-vam como empacotadoras. Porém, a guerra não esmoreceu o idealismo daqueles homens, e seu pai criou o Rotary Clube de Alagoinhas, em 1941: “A reunião inaugural foi realizada no ‘Elegante Clube’, contando com o Governador do Distrito e vários outros rotarianos chegados de

Santo Amaro e outras cidades do interior baiano” (1987, p. 109). Nessa festa de homens, fez parte da programação geral uma visita ao Ginásio de Alagoinhas (atual Colégio Municipal de Alagoinhas — CMA), e Joanita Santos foi oradora oficial, pois seu pai lhe permitiu essa oportunidade. Nesse cenário de cercos, limitações e permissões, o olhar da escritora corre sobre as luzes festivas, denotando também, ainda que em menor medida, problemas que assolavam a sociedade.

Já em “A fiscal” (1987, p. 139), Joanita Santos narra seu início de vida como professora no curso Jardim de Infância, afirmando que passou por muitas dificuldades, porque as meninas e meninos residiam longe do Ginásio de Alagoinhas e teve que terminar o curso. Após, desejou abrir um cursinho particular, mas foi convidada para lecionar Matemática no Curso Fundamental do Ginásio de Alagoinhas. Porém, não queria, e dizia ao seu pai que não sabia a matéria (1987, p. 140):

Inflexível, meu pai dizia: ‘Chegou a vez de você ajudar o Ginásio’. E eu: ‘Mas, eu não sei matemática’.

— É estudando que se aprende.

— Meu pai, como é que vou dar aula sem saber 7 x 8?

Realmente, era um ‘Cavalo de Batalha’ o produto de tais fatores.

Realmente, mesmo com as relações amigáveis com seu pai, o pulso do enérgico homem era forte e decidido. E Joanita Santos não conseguia vencer a batalha travada com aquele homem, seu pai; entretanto, ressoa entre nós seus questionamentos, sua visão permitida e esboçada a reter, desenhar signos da cidade. Muitos signos de luzes festivas, entremeados ao lirismo e a uma saudade percebida, revelando também o lugar de sua percepção, enquanto pertencente a uma classe social considerada alta, na época.

Joanita Santos vai também se construindo como escritora, à medida que também ajuda a construir uma imagem, uma história, uma

narrativa para Alagoinhas, enfocando as transformações cidadinas, a sua vivência naquele lugar, o amor à sua cidade natal, considerando-a como o berço de tudo, assim como Maria Feijó, que, juntas, nos levaram a pensar sobre as ruas, as luzes, os caminhos de existência, a força notável nossa/delas e da cidade.

ALAGOINHAS COMO ALAFLORZINHAS, NA PENA DE IZABEL DA SILVA

Izabel Cristina da Silva nasceu em Serrinha (BA) e mudou-se com seus pais quando tinha sete anos para Alagoinhas, cidade que a acolheu e onde foi se formando como pessoa, profissional da educação e escritora. Tem se dedicado ao universo infantil. Assim, com uma escrita lúdica, voltada às crianças e adolescentes, mas não somente, já publicou oito obras, sendo elas: *Lara, a elefanta cor-de-rosa* (2012), *Encontros e Encantos* (2012), *O baú de Edy* (2013), *Um Poeso aqui, umas histórias acolá* (2014), *Duda e sua amiguinha* (2016), *Pelô Bailinho* (2017), *Era uma vez Alaflorzinhas* (2018) e seu último lançamento, *João e o espelho* (2020).

Para nossa reflexão, iremos destacar, na produção da escritora, o seu livro denominado *Era uma vez... Alaflorzinhas* (2018), pelo fato de, como anuncia seu título, já ressaltar sua pretensão de representar a cidade de Alagoinhas em suas páginas. Na narrativa em questão, Izabel elenca pontos da cidade, através das aventuras vividas pelas protagonistas, que recebem nomes que lembram a flora local: *Caliandra*, *Portulaca* e *Orquídea* (p.09). O enredo gira a partir da condição de escassez aquífera vivida no planeta CASPAL, de onde as personagens saem em uma missão intergaláctica e chegam à cidade alagoinhense, que possui boa água, podendo assim sanar o problema de seu povo. O nome do planeta faz referência à Casa do Poeta de Alagoinhas, instituição fundada em cinco de novembro de 1996 e atualmente sob a presidência de outra escritora, Luana Cardoso, ou o rei *Luan*, como aparece em *Era uma vez... Alaflorzinhas* (p. 3).

Ao longo da trama, as personagens vão conhecendo lugares/artefatos da cidade, como, por exemplo, a chamada lagoa da Feiticeira, que

é lembrada pela presença da personagem a *feiticeira Mazé* (p. 12), que vive *às margens* de uma lagoa. No decorrer da narrativa, a autora cita o *Totem do Pau Pintado* (p. 14-17), que hoje não existe mais no bairro da cidade, chamado de Alagoinhas Velha, conhecido apenas pelos mais velhos e desconhecido pelas gerações mais novas. Após passarem pelo Totem, alcançam a arena do *Estádio Antônio Carneiro*, conhecido por Carneirão (p. 23), cujo mascote é a ave Carcará, nativa da região.

Ao chegarem à *Igreja Inacabada* (p. 25), que é protegida por um dragão bonzinho, chamado *Joseph Oliv*, dialogam com o mesmo e embarcam num voo em busca da água. A viagem precisava, também, ser feita em solo firme, numa ferrovia e “à proporção que o corpo do dragão tocava os trilhos, ia se transformando em trem” (p. 33), e, ao transmutar-se em trem, passou a chamar-se *Cyrillo*, seguindo viagem até a *Estação São Francisco* (p. 35), onde *convocou* “poetas, artistas e músicos a fazerem a reunião no Coreto,” para então descobrirem como ajudar as Alaflozinhos a encontrarem suas respostas.

O Totem orienta que as Alaflozinhos procurem por três sábias corujas que poderão ajudá-las a seguir na missão para encontrar a “água que brotará nos poços de CASPAL” (p. 18-21). As corujas sábias são três poetisas associadas à Casa do Poeta de Alagoinhas, homenageadas por Izabel. Nesse contexto *Lia* e *Margô* “chegaram fazendo barulho, recitando poesias sobre a água” e a coruja *Irá* “arrumava os papéis, querendo saber quem iria ajudá-la a escrever sobre as memórias do amigo Pau Pintado”, reforçando a importância da água de Alagoinhas, considerada por possuir boa qualidade, sendo a “segunda melhor água do mundo”, como nos aponta o jornalista alagoinhense Paulo Dias, em um artigo publicado no site da Prefeitura Municipal¹ da cidade.

A história termina quando as Alaflozinhos encontram o *Mestre do Quizambu*, que “começou a pintar correntezas de água molhando as terras do planeta CASPAL” (p. 35), solucionando, de maneira mágica, a escassez daquele elemento vital. Ao fim, uma das flozinhos ainda

¹ Referência acessada em 09 de abril de 2023, no site da Prefeitura Municipal de Alagoinhas, através do link <https://www.alagoinhas.ba.gov.br/index.php/169-anos-de-alagoinhas-pesquisas-fortalecem-referenciais-historicos-da-cidade/#::-:text=%C3%89%20poss%C3%ADvel%20agora%20dizer%20que,as%20duas%20melhores%20do%20mundo%E2%80%9D>.

pergunta: “e onde está Izabel”? E a resposta é de que a mesma está “acabando de escrever esta história” (p. 39).

A história de Izabel, portanto, começa com o Era uma vez, mas trazendo para cena infantil não as histórias longínquas e inatingíveis de príncipes e florestas nunca vistos pela maioria dos alagoinhenses, baianos, brasileiros. Nas páginas de Izabel, o contexto é insinuado, remetido aquilo que se vê todo dia ou não se vê, devido a força da naturalização no cotidiano. Izabel promove encontros, no seu texto, com outras histórias, com o si, exercitando a intertextualidade ou a antropofagia, enquanto dispositivo ou técnica de escrita que nos leva a perceber um movimento de bricolagem, de apropriação e reflexão.

Assim, os personagens da vida real da cidade entram na fantasia de Izabel, tornando a fronteira entre vida-realidade e ficção bem fluida, como nos sugere perceber a escritora Eneida de Souza (2011), quando se debruça sobre a biografização e a metaforização do real. Dessa forma, Alagoinhas vira fantasia real. E nessa imaginação, seu potencial aquífero, sua fauna e flora são narrados, como se nos chamassem para essa narrativa todos os dias, protegendo, cuidando do nosso bem maior: a natureza, a água, grande riqueza de Alagoinhas, mas finita, precisando sempre de zelo, de outra lógica do viver, que se contrapõe à depredação capitalista, à colonialidade que, como nos diz Lugones (2020), não só se empenhou em explorar, em nome de um progresso/desenvolvimento, nossas riquezas, bem como, em vetar nossa possibilidade de narrar, de começar outras histórias, outras séries, outra vida possível.

Essa capacidade de narrar, de reimaginar, Izabel esbanja, nos oferecendo esse potencial, como se fosse água para vida, o líquido precioso que as três personagens procuram para livrar seu planeta CASPAL da escravização, no jogo de forças. Alagoinhas, na pena de Izabel, vira Alafloresinhas, real possibilidade de voos, de outros caminhos, rompendo qualquer cerco prescrito. E aquilo que parece mágica, fazendo jorrar água, revela-se como um trabalho com a linguagem, com a palavra, reescrevendo histórias, combatendo ou desfazendo outras, como muitas vezes percebemos na narrativa, quando literalmente Izabel grafa: “a história contada não é essa” (p. 13), como se dissesse, e diz, não é esta a história que quero, que queremos, ou ainda, já expandindo a

frase: que história queremos para Alagoinhas, para nós alagoinhenses? Que Alagoinhas queremos ter-tecer-conceber-viver?

Percebemos a escrita, portanto, na maquinaria, na tessitura de Izabel, como uma forma de ultrapassar “os limites de uma percepção da vida,” como dito por Evaristo (2020, p. 35), ao referenciar-se à escrevivência como uma forma de escrita que também proporciona a reescrita de “histórias mal escritas sobre mim, sobre você,” como também nos aponta Anzaldúa (2000, p. 229-236). Recontando a história da cidade, através de uma força criativa sem medidas, a autora deve provocar seus leitores não só a buscarem, talvez, se reencontrar na narrativa, reencontrar as paisagens, vivenciadas, se reencontrar como personagens, mas acima de tudo a se perceber também como narradores, com possibilidade de dizer e efetivar o “Era uma vez...” ou “A história não é essa.”

E o interessante é que o livro é dedicado às crianças, aos jovens e aos adultos. Ou seja, há uma preocupação em resgatar em nós a potência imaginativa da infância. Como professora, Izabel parece querer passar essa primeira lição aos pequeninos que um dia se tornarão grandes: não se esquecer do trabalho com a palavra, com a imaginação, como condição de se perceber outras histórias, de se contar outras histórias, de se vetar histórias também sobre nós, nossa cidade.

Quem conta a história controla o mundo e as histórias contadas e reproduzidas diversas vezes pelo tripé capital-patriarcal-racista reforçam estereótipos raciais, de gênero, classe social etc. Na narração da história, nota-se que não há a presença de discursos que subalternize as personagens, pelo contrário: o dispositivo acionado é do movimento alado, do voo pela imaginação, da reversão também, por exemplo, através da transformação da bruxa má em doceira de pratos saborosos, fazendo outros tipos de bruxaria/magia. Enfim, como dissemos e percebemos, o convite de Izabel é para que o alagoinhense adentre, se aproprie de sua narrativa e se ponha a contar também outras histórias.

O trabalho com a palavra ressaltado por Izabel nos chama a atenção, trabalho não isolado, mas feito em comunidade, como transparece na perspectiva da escritora. Assim, os poetas, os artistas são chamados à cena. A Casa do Poeta de Alagoinhas não é tratada como reduto

isolado e acima dos demais, se expande e se mistura com o universo da cidade. O planeta CASPAL também pode estar precisando de água, de vida. Mas na pena de Izabel isso é solucionado. O trabalho dos poetas, com a linguagem, com a criatividade é considerado magnífico, justamente porque se entrelaça à vida, constitui vidas, cria existência, narrativas, como nos lembra Delory-Momberger (2008). A literatura mostra-se novamente como caminho, desde que não se perca em outra galáxia, que se mostre como estética da existência, abrindo avenidas, se digladiando entre as ondas do vivido e a do viver, como desenham e se desenham a literatura, a cidade e as escritoras aqui contempladas.

ALAGOINHAS DE TANTAS CORES, DE PRETAS VELHAS E INDÍGENAS, POR BRUNA MEYER

A escritora Bruna Meyer é uma representante dessa nova geração de escritoras alagoinhenses, mulheres que continuam a desafiar e a se desafiar com o trabalho com a palavra. Carrega nos ombros ainda as dificuldades que marcam a trajetória de mulheres escritoras, mesmo em novos contextos, mas ainda talhados pela falta de políticas públicas mais efetivas de apoio a produção, publicação e disseminação de escritos femininos, conforme Moreira (2015; 2012), ainda mais em lugares muitas vezes não considerados como centros de produção, como o interior da Bahia (SILVA; MOREIRA, 2019). Apesar disso, Bruna encarna a performance da inquietude feminina, o trabalho performático com a linguagem, forçando outros caminhos. É historiadora, professora de dança, atriz e escritora, se autointitulando uma mulher afro-indígena alagoinhense.

Para nossa breve reflexão, selecionamos seu poema ainda inédito: *Que cores que pintam o meu passado?*, visto que reencena o trabalho narrativo sobre si, sobre um lugar de morada, Alagoinhas, revisitando o trabalho de memória, já demonstrado aqui na pena das escritoras. Se a lírica reluzente das primeiras autoras aqui elencadas permite visualizar uma face do passado, as narrativas explícitas ou percebidas, denotadas, das ruas, das festas e dos salões da Alagoinhas de outrora, com Meyer seu olhar vai em busca das narrativas (ainda mais) interditas, silenciadas, não contadas. Com Bruna vemos, talvez, de modo

mais explícito, o reencontro dela com sua terra, da terra consigo, da cidade subjetiva real. A existência e a força na conjunção de narrativas de si e da cidade, por meio de um passado que é retomado, buscado como forma de entendimento crítico do presente e de posicionamento em prol de um futuro que se faz agora. Assumindo o conflito de forças textuais, interpretativas, no plano da escrita e reescrita no papel, assim inicia seu poema:

Um corpo preto, amarronzado
Que ao buscar sua identidade no tempo
Tornou-se uma tela em branco:
Sem pintura ou moldura nos cantos
Só a terra lhe aponta um precedente:

Pela terra tornou-se o que é, naturalmente
Neta de pretas velhas e indígenas
Mas a tela em banco, aos ouvidos lhe grita
Quem são essas outras que lhe consistem?

Em busca de sua identidade, de sua narrativa de si, o caminho aberto é aquele que a leva de volta a sua terra, para perceber, sob a luz dos holofotes, as pretas velhas e indígenas, que são suas avós, que construíram Alagoinhas, como nos afirma a historiadora Iraci Gama Santa Luzia (2022). Se para a pesquisadora Aline Gonçalves (2015), há um apagamento de uma imagem de um passado escravista em alguns narradores de Alagoinhas, com Meyer esse passado é retomado pela perspectiva da força ancestral feminina. É um passado potente, que retorna, trazendo para cena a resistência, a luta, o jogo de forças. Nesse jogo, a correlação de forças é marcada entre a narrativa universal, que quer pintar a todos com a cor branca, ou fazê-los subsumir na página em branco e as outras cores que nos consistem, que pigmentam de amarronzado a pele da escritora.

A Alagoinhas que vai se desenhando do retorno ao passado efetivado por Bruna Meyer é a de muitas cores, das diversas mulheres que nos consistem: pretas velhas e indígenas, nativas que aqui viveram e que em resposta ao apagamento da página em banco é preciso nomear: “Redondas, Cambinas e Marias, Mães Santas, Vó Zefas e Vó Lias”. O

caminho aberto por Meyer é consistente, não se deixa deslumbrar por qualquer luminosidade que cega, que recalca cores, saberes, cosmologias outras, que foram apagadas com a narrativa única que fora escrita para terra tomada-explorada.

Nas muitas cores percebidas por Meyer, na luta contra a página em branco, o branco que persiste, a escritora também desenha o vermelho, do urucum ancestral, mas que se confunde com o sangue que remonta a um genocídio dos povos originários, ainda hoje perpetrado:

Um vermelho outro até persiste
Do urucum ancestral contra a brancura
Mas se confunde com o sangue nas mãos
Daqueles que “limparam” meus irmãos
E com o tempo me desbotou

Das múltiplas cores percebidas-narradas por Meyer, “resiste um verde que não se apagou”, mas ainda falta tanto. É justamente com esse olhar para a terra, para Alagoinhas, em movimento de retorno em diferença, que se pode visualizar-alargar os caminhos, se achar, se reencontrar, se afirmar, ser, deixar de se anular no branco universal que apaga as outras cores:

Cravo na terra pra ver se me acho
Faço dela um retorno, meu manto
Torno-me parte de minha ancestralidade
Mas a memória que falta a esse resgate
Me faz voltar a tela em branco

Mas Meyer alerta: a “memória que falta a esse resgate”, ou a forma de rememorar esse resgate, pode fazer “voltar à tela em branco”, à narrativa única e seu perigo, como ressalta Adichie (2019), de suprimir, apagar as outras cidades possíveis, as outras narrativas da nossa cidade subjetiva. O trabalho literário de Bruna Meyer, portanto, combina o jogo com as palavras com o jogo com a memória, como nos ressalta Candau (2012). Nesse jogo, a perspectiva diferencial, criativa, efetivada pelo feminino, que se quer liberto, desenha um outro caminho

para si, pautado pela resignificação feminina, pela possibilidade de reinvenção e traição de uma memória imposta, uma narrativa única.

Com Bruna Meyer, Izabel Cristina, Joanita Santos e Maria Feijó, podemos dizer, ao fim, guardando as diferenças e as múltiplas cidades desenhadas por elas, que outros feixes de luzes são jogados sobre a cidade de Alagoinhas, alguns ainda impedem outras visões, mas todos movidos pela força feminina aprisionada, que sulca, na página em branco, outras cores para Alagoinhas, para suas cidades subjetivas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com tantas cores-luzes desenhadas, talvez seja por isso que o escritor Antônio Torres tenha dito, em conferência intitulada *Luzes verdes, sonhos dourados*, que proferiu em 2009, na UNEB, campus II/ Alagoinhas, como ficou deslumbrado com as luzes da cidade, quando a viu, menino, pela primeira vez. Assim relatou:

Era uma vez um menino que nunca tinha visto uma cidade tão iluminada.

Ele estava de passagem, com os pais. Vinham de longe e mais longe iriam, para pagar uma promessa a Nossa Senhora das Candeias. Pernoitariam ali mesmo, na Anísio Cardoso, e no Alagoinhas Hotel, do seu hospitaleiro tio Zica. “Que luzes bonitas!”, exclamou o menino. “E são verdes!” Sua mãe, dona Durvalice, o repreendeu: “Não se admire demais do que está vendo, não. Para não dizerem que você é um tabaréu”.

Mas era. Daí o seu deslumbramento. Naquele anoitecer, a cidade iluminava-se diante dos seus olhos como num conto de fadas.

Como num conto, talhado na magia da escrita do papel, do cotidiano, dos corpos, da cidade e de suas percepções, recorrendo ao Era uma vez... com essas mulheres e suas múltiplas cidades desenhadas, e retomando, na fatura, o deslumbramento do escritor citado acima, talvez pudéssemos dizer: que Alagoinhas seja luzes, águas transbordantes,

terra de muitas cores, de fato. Que assim como abriu caminhos para o menino Antônio construir sua vida como escritor, amplie as avenidas, não só para as escritoras, para as mulheres ainda aprisionadas por uma violência patriarcal que as impedem de falar-escrever-ser. Que Alagoí-nhas amplie os caminhos para sua gente, principalmente aquela gente não narrada, não lembrada, que nos constitui e que essas mulheres nos ensinam a enxergar, contrapondo luzes, as múltiplas cidades desenhas-das, para nos reencontrarmos.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma história única**. Companhia das Letras, 2019.
- ALVES, Ivía. **Interfaces**. Ensaios críticos sobre escritoras. Ilhéus: Editus, 2005.
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.
- DELORY-MOMBERGER, Christine. **Biografia e educação**: Figuras do indivíduo-projeto. Natal, RN: EDUFRRN; São Paulo: Paulus, 2008.
- EVARISTO, Conceição. **Escrevivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Organização: Constância Lima Duarte, Isabella Rosado Nunes; Ilustrações Goya Lopes. Rio de Janeiro-RJ. Mina Comunicação e Arte, 2020.
- FEIJÓ, Maria. **Alecrim do tabuleiro**. Crônicas evocativas de Alagoí-nhas. Rio de Janeiro: MAX, 1972.
- FEIJÓ, Maria. **O Pensionato “Paraiso das Moças”**. Rio de Janeiro: MAX, 1986.
- GONÇALVES, Aline Najara da Silva. Uma cidade sem escravos(?): Memória, História e silêncio em Alagoí-nhas (BA). *In*: XXVIII Simpósio Nacional de História. 2015, Florianópolis, **Anais eletrônicos do XXVIII Simpósio Nacional de História**. Disponível em: <http://www>.

snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439213417_ARQUIVO_Alagoinhas-umacidadesemescravos-ANPUH2015.pdf.

LUGONES, Maria. Colonialidade e gênero. *In*. HOLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LUZIA, Iraci Gama. **Memória, narrativa e identidade: a cidade ferroviária de Alagoinhas**. Salvador: Quarteto, 2022.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. Apresentação. **Pontos de Interrogação**. Alagoinhas, v. 2, n. 1. p. 7-10, jan/jun, 2012.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. Arquivos, literatura de autoria feminina e políticas públicas: uma imagem reflexiva sobre a Bahia. *In*. CANAL, Jordi; CORREIA, Luciana Oliveira; SANTOS, Osmar Moreira. **Bahia contemporânea sob o crivo de tradições fortes**. São Paulo, Campinas: Mercado de Letras, 2020.

MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. Reescrita de si: produções de escritoras subalternizadas em contexto de políticas culturais. **Revista Fórum de literatura Brasileira Contemporânea**. (on-line), UFRJ — Universidade Federal do Rio de Janeiro, ed 13, jun, 2015.

SANTOS, Joanita da Cunha. **Traços de ontem**. Belo Horizonte: Graphilivros, 1987.

SANTOS, Maria José de Oliveira. A crônica como sugestão autobiográfica: em cena a professora, bibliotecária e escritora alagoinhense Maria Feijó. *In*: CORDEIRO, Verbena Maria Rocha Cordeiro; SOUZA, Elizeu Clementino. **Memoriais**. Literatura e práticas culturais de leitura. Salvador: EDUFBA, 2010.

SANTOS, Maria José de Oliveira. Narrativas de memórias. Em foco minha vida de menina e adolescente. *In*: **Letramentos, memórias e formação docente**. Orgs. Dias, Ana Regina da Silva; ROSA, Marise Marçalina de Castro Silva. São Carlos: Pedro e João, 2022.

SILVA, Gislene Alves da; MOREIRA, Jailma dos Santos Pedreira. Tornar-se escritora no interior da Bahia: uma questão de resistência *In*: ARAÚJO, Maria da Conceição Pinheiro; LIMA, Antonia Rosane Pereira (org.) **Censura e silenciamento: a literatura de autoria feminina em questão**. Alagoinhas: Editora Bordô-Grená, 2019.

SILVA, Izabel Cristina da. **Era uma vez... Alafloresinhas**. Alagoinhas: Impact Gráfica e editora, 2018.

SOUZA, Eneida de. **Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica**. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2011.

TORRES, Antonio. **Luzes verdes, sonhos dourados**. Disponível em: <http://www.antoniotorres.com.br/conferencias18.html>. Acesso em: 20 de maio 2018.

PA'LAVRAS DIAMANTINAS': O DISCURSO SERTANEJO NA LITERATURA HERBERTIANA

Joabson Lima Figueiredo

A história do regionalismo mostra que o conceito surgiu e se desenvolveu em conflito com a modernização. Além disso, o discurso da modernização no Brasil foi aliado aos discursos nacionalistas, que valoravam a industrialização e a urbanização. Ele é, portanto, um fenômeno moderno e, paradoxalmente, urbano. Lígia Chiappini (1995) destaca em seus estudos sobre o regionalismo essa tensão. Isso posto, a primeira geração modernista saudou a modernização e, em seu entusiasmo um tanto ingênuo, fez do regionalismo o principal alvo a atacar. Daí o ataque violento do próprio Mário de Andrade ao regionalismo como “praga nacional”, juízo que ele iria relativizar na maturidade.

Logo, pensar as rupturas às construções culturais – e a busca das identificações perdidas – potencializa as identidades suturadas na modernidade, não apenas uma genealogia, mas uma representação cultural que atravessou os séculos e abriu sendas por travessias litorâneas e sertanejas. A história seria contada a contrapelo, na esteira de Benjamim (1996), a construir entre o silêncio e a palavra um dispositivo para desconstruir o discurso hegemônico.

Assim sendo, tais movimentos culturais dispersam o tempo homogêneo da sociedade horizontal. E mais, o autor vai construindo seu romance, quase como um “causo” da oralidade sertaneja. Um devir que provoca o entendimento sobre o que é o sertanejo. Que nas palavras de Telles:

O sertanejo tem servido, em linhas gerais no Brasil, para designar o incerto, o desconhecido, o longínquo, o interior, o inculto (morador de terras não cultivadas e de gente grosseira), numa perspectiva de oposição ao ponto de vista do observador, que se vê sempre no certo, no conhecido, no próximo, no litoral, isto é, num lugar privilegiado na civilização. É uma dessas palavras que traz em si, por dentro e por fora, as marcas do processo colonizador. Ela provém de um tipo de linguagem em que símbolo comandava a significação (re)produzindo-a de

cima para baixo, verticalmente, sem levar em conta a linguagem do outro, do que estava sendo colonizado. Refletia na América o ponto de vista do europeu: era o seu dito (ou o seu ditado), enquanto nas florestas, nos descampados, nas regiões tidas por inóspitas, de vegetação difícil, se ia criando a subversão de um não-dito nativista e sertanista que se tornou um dos mais importantes signos da cultura brasileira. (TELLES, 1996, p. 127).

Com efeito, Amado (1995) salienta que a categoria sertão, construída desde o litoral pelos colonizadores portugueses; portanto, carregada de sentidos negativos, foi difundida denotando terras onde se faziam ausentes a religião e o controle colonial, espaços isolados e desconhecidos, ainda não bafejados pelas benesses da igreja, da civilização e da cultura.

Logo, o sertão transforma-se em categoria essencial, a partir da qual se imagina o espaço, a cultura e a identidade nacional. Desse modo, no desenrolar do processo histórico do que viria a ser o Brasil, a ideia de sertão ocupa um lugar central na imaginação social brasileira, seja enquanto elemento definidor de uma semântica dos espaços ou regiões, seja como suporte de memórias e identidades. Questão recorrente na nossa formação sociocultural, o Brasil é algo que se pensa como constituído de litoral e sertão. Soares (2000) destaca a força do significativo sertão, enquanto categoria do pensamento social e cultural, bem como a sua essencialidade nas construções que tematizam a nação brasileira. Assinala ainda o autor a permanência do sertão como uma das categorias mais relevantes para pensar o espaço brasileiro, para designar uma ou mais regiões que configuram o território nacional.

Uma questão forte que atravessa este estudo e que infere sobre a própria ideia de território (ou regional) que é entendido num sentido mais amplo, que ultrapassa o sentido etnológico e geográfico, é refletir o *locus* do sertão na literatura brasileira. Sobretudo, pensa-lo como um território ficcional. Na esteira de Guattari (1986), o território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada sobre si mesma. Ele é o conjunto de projetos e representações nas quais vão desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços culturais, estéticos e cognitivos (GUATTARI, 1986, p.326). Logo, quando pensamos em territoriali-

zar a literatura, seria mais dentro de uma lógica temática, cultural e representativa. Exercício de pensar o mundo em nossa volta, dentro de uma lógica histórica, por justamente o sujeito (povo) consistir em objetos históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no pré-estabelecido ou na origem histórica constituída no passado, (BHABHA, 1998, p.207).

Assim, o romance *O Cascalho* (1944) representa, para o nosso estudo, um dispositivo para acionarmos as reflexões de Roger Chartier (1991) sobre as representações culturais. Ele indica um modo de abordagem dos aspectos socioculturais de uma determinada experiência histórica, assentando-se em uma tríade: as representações (os discursos que ordenam a realidade); as apropriações (que são as maneiras como os discursos são compreendidos, reelaborados ou negados pelos grupos sociais); e as práticas caracterizadoras dos grupos na sociedade. E o teórico francês define como meta “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”. O olhar recai sobre as formas de se conferir sentidos ao real, por meio de operações simbólicas e práticas que lhe são correspondentes (CHARTIER, 1990, p. 16-17).

Assim sendo, as representações acabam por revelar, também, imposição de um discurso, constituindo-se em uma estratégia de poder. E assim, no romance em análise se configuram lutas de representações, que despontam como consequência natural de um embate de visões díspares sobre o mundo e a ordem social. Com efeito, essa identidade posta em movimento na América, o entrelugar, uma identificação cultural que não é europeia, e não é americana. Essa proposta de formação fundacional sob o signo do novo, do simulacro, que é agênese da cultura sertaneja, um local de conflito.

Esse processo civilizatório opera diretamente na construção identitária sertaneja – um dos berços da cultura brasileira – como a própria invenção de códigos e costumes com uma forte relação telúrica e com as outras identidades que surgem pelo país. O romancista constrói um sertão que se engendra sob a égide do simulacro do Novo Mundo¹ (o lugar não civilizado).

1 Em certa medida, o sertão tem sua configuração pela elite intelectual brasileira, a mesma lógica utilizada pelos europeus ao chegarem à América: a ida ao local de bárbaros, selvagens.

Dessa forma, a violência já registrada na obra romanesca e traduzida nas palavras dos sertanejos, é uma questão cara para a cartografia sertaneja, uma marca da região cultural que tem na sua memória esse embate, que é pensado como um conjunto da sociedade, com toda sua mitologia. Um traço marcante com a cultura popular, os artefatos culturais sertanejos são tecidos aliando ficção e realidade; uma ficção construída com base na tradição oral, a sorver nas configurações da força do homem sobre a natureza um eterno desafio.

O mito da origem na oralidade. Logo, o embrutecimento do homem sertanejo aparece nas artes como um simulacro do homem em seu espaço, em estado mais natural do discurso de poder e redenção. Todavia, as operações lógicas que elaboram as identificações regionais são as mesmas responsáveis pela criação das identidades nacionais. As formas de identificação que pressupõe como uma de suas dimensões a territorialidade pode ser entendida como regional. Referir-se genericamente a americanos, brasileiros, baianos ou sertanejos corresponde a lidar com o s o l a p a m e n t o das diferenças que caracterizam a sociedade. Opta-se, então, em alicerçar a identidade, primariamente, em princípios regionais, territoriais ou geográficos, que é passível de ter a escala de um continente, um país, um estado ou uma cidade – escala passível de redução, se for desejável, para um bairro ou uma rua. Respalda em uma localidade, que possui maior ou menor dimensão, procura-se estabelecer uma tessitura de valores comuns que unem aqueles que habitam o lugar ou a região.

Ao concluir, reafirmamos que o romance *Cascalho* se insere no campo da literatura como uma obra de afirmação da cultura baiana à medida que coloca em evidência uma determinada cultura local, cujo grau de singularidade contribui para a diversidade cultural do Estado. (AUGUSTO, 2007, p. 25).

Logo, a cartografia sertaneja, aqui proposta como um dos lugares fundacionais do Brasil, tem uma dimensão simbólica bastante representativa na afirmação da cultura. A importância desse território primordial e esplêndido persiste até no imaginário local, através de representações culturais, em suas traduções e capilaridades.

O escritor Herberto Sales deixou uma extensa e variada produção literária para o panorama da literatura brasileira. Uma das mais importantes obras do autor é o romance *Cascalho* (1944), livro que retrata as lavras diamantíferas de Andaraí, região central da Bahia. Através da exploração do garimpo, o livro denuncia as relações desumanas de trabalho vivenciadas pelos garimpeiros, bem como as arbitrariedades dos coronéis. O autor, no romance *Rio dos Morcegos* (1993), retorna ao ambiente de *Cascalho*, e é um livro que se remete ao drama humano através do narrador-personagem *Marcelo*, que revela a condição psicossocial do homem, suas angústias, seus medos, suas fraquezas e seus comportamentos. Sobre o romance *Rio dos Morcegos*, cabe ressaltar que esse é como um resgate memorialístico da juventude do autor na pequena cidade Andaraí, “nome de origem tupi, Indira-y, significando água de morcego. Isto é: andira, morcego w y ou ig, rio ou água”, portanto: Rio dos morcegos.

Assim, a literatura herbertiana abre-se em um vasto painel representativo da cultura baiana, e uma parte desse painel é o sertão. Que as obras, embora relacionadas, transcendem o discurso datado sobre a literatura regional, não se enveredou a essa temática, pois sendo um autor preocupado em denunciar a desumanização do homem, Sales construiu personagens com alcance global e atemporal, logo, sua obra não se restringe ao localismo pitoresco. Está voltado para a discussão da obra em contraponto com a realidade, revelando que a ficção amplia o discurso histórico dessa realidade. Através dela é possível denunciar, perceber e discutir os problemas sociais do presente e do passado, pois, como afirma Santiago: “a literatura oferece na futura leitura da obra uma visão presente do passado e uma visão passado presente”. (SANTIAGO, 2004, p.122).

A ficção de Herberto Sales pode ser associada à tendência regionalista, embora como afirma Pólvora (2002), não seja uma ficção localista, pois no romance *Cascalho*, ao fazer menção à vida sofrida das Lavras Diamantinas, Sales não se remeta ao reducionismo das falas locais, nem tampouco, faz meramente uma denúncia aos abusos de poder e à exploração do homem pelo homem. O autor se preocupa em tecer um enredo ficcional em que reflete os aspectos psicológicos

de seus personagens, como por exemplo, temos o personagem *Silvério*, homem vindo do sertão para as Lavras, com um único propósito: juntar cinco contos para voltar ao sertão² e comprar seu pedaço de terra, símbolo maior de poder no sertão: ter uma terra em seu nome. Assim, no romance, Silvério torna-se um garimpeiro que apresenta outra realidade:

‘Cinco contos de réis’ Tudo volta para o garimpo. ‘Cinco contos de réis’. Garimpeiro não fica rico. ‘Cinco contos de réis’. É como dinheiro de jogo: ‘cinco contos de réis’. Não há bambúrio que chegue. ‘Cinco contos de...’ Agente sempre está querendo mais. ‘Cinco contos...’ E o tempo vai passando. ‘Cinco...’ Não! Levantou-se. Sim, com cinco contos de réis poderia muito bem comprar o seu pedaço de terra para cultivar. (SALES, 1975.p. 70).

Sales aproxima os garimpeiros da leitura do *bon sauvage* roussseauniana³ do garimpo; diante disso, dizer que *Cascalho* é um romance de denúncia regional, é reduzi-la a um documento, o que seria então, dissociá-lo da arte literária, pois a literatura não pode ser vista apenas como expressão, reflexo, ou sintoma da realidade. É como afirma Moisés (2008, p.42): “não se espera de uma obra de ficção que espelhe fielmente o mundo, como se tencionasse fotografá-lo, mas que o reorganizando nos ensine a vê-lo de modo amplo e profundo”.

Numa narrativa linear, é possível acompanhar todo um drama humano, até seu desfecho trágico. Diante disso, vale enfatizar que, na ficção herbertiana, a dimensão humana extrapola o relatório, a reportagem. Como afirma Pólvora (2002), o drama humano, na maneira com que Herberto Sales sabe envolvê-lo, ecoa vigoroso transfigurado e ardente, pois a verdade de substância ficcional adquire mais verossimilhança que a verdade em primeira mão do material utilizado.

Ao discutir o regionalismo, como vertente literária, faz-se necessário a delimitação desse termo, visto que ele é suscetível a vários

2 É importante refletir que, na obra de Herberto, a Chapada é vista como local diferenciado da cultura sertaneja.

3 Retomo aqui a aproximação entre o sertanejo, e aqui, no caso, o garimpeiro e o mito do bom selvagem. O trabalhador do garimpo no sertão baiano, brutalizado pelas condições árduas da lida cotidiana, mais áridas do que as próprias rochas onde esgarçavam as suas paisagens e esperanças.

significados. Steward *apud* Coutinho (1995) define regionalismo de duas maneiras. Em sentido amplo,

toda obra de arte é regional quando tem por pano de fundo alguma região em particular ou parece germinar intimamente desse fundo [...]. Mais estritamente, para ser regional, uma obra de arte não somente tem que ser localizada numa região, senão também deve retirar sua substância real desse local. (STEWART *apud* COUTINHO, 1995, p.202)

A ficção regionalista⁴, muito mais que simplesmente mostrar a cor local de uma região, deve buscar sua universalidade, pois é através do particular que a obra de arte atinge o geral, do individual se alarga para o humano. E nesse viés, a ficção de Herberto pode ser associada, pois no romance *Cascalho*, o drama humano e psicológico dos personagens, atravessa os limites do tempo e do local e ganha significados atuais e universais.

Quando se fala em literatura regional, remete-se logo a localismo, mas, como afirma Vilma (2006), o preconceito intrínseco provém da própria limitação do conceito “literatura regionalista”, que traduz na sua denotação algo reducionista, uma espécie de antítese de universalidade. Embora nossa incapacidade de perceber o universal no regional, muitas vezes venha da própria obra, na sua estrutura literária, superficialmente limitada ao pitoresco. *Cascalho*, não se restringe a esse documento reducionista, pois Sales elabora uma ficção que valoriza a conjunção terra e homem, fazendo com que o romance não “caísse no tão fácil documentarismo”. Dessa forma, o romance herbertiano desloca-se do que poderia ser lido como um documentarismo das lidas do garimpo, e se alarga para o drama psicológico do homem. Conforme Vilma:

⁴ Lúgia Chiappini publica em 1995 o estudo “Do beco ao belo: 10 teses sobre o regionalismo na literatura brasileira”. Texto basilar para refletir o regionalismo, sem o tom da leitura crítica moderna de considerá-lo ultrapassado, como um debate superado. A autora argumenta de maneira bem consistente, sobretudo, por atualizar o conceito e ampliar a própria definição de Regionalismo, a pensar o local e o universal.

No livro, o “drama de um povo”, aliado ao trabalho cuidadoso com a linguagem literária, permite que sua história se universalize naquele sentido que Haroldo Bruno denominou como ‘enriquecimento da literatura regional’, pois que há nele o aprofundamento do regional numa dimensão estética. Aqui a renovação formal em suas diversificações possibilita que o homem se sobreponha a cores localistas, às limitações pitorescas. (VILMA, 2006. p.23)

Podemos afirmar que a ficção de Herberto Sales não pertence à vertente regionalista, para não se ater meramente aos discursos reducionistas, que colocam sua obra, em especial *Cascalho*, como simplesmente um relatório da região de Andaraí, e sua exploração diamantífera. É importante, ainda lembrar que, em *Cascalho*, oferece vários perfis a serem analisados, sejam os aspectos psicossociais de seus personagens, o drama humano, a condição submissa da mulher, enfim, muito mais que uma descrição de fatos históricos e sociais, Herberto Sales nos oferece uma narrativa ficcional, linear ou não-linear, capaz de prender o leitor e suscitá-lo a vários questionamentos acerca da vida, da sociedade e da existência humana.

O romance *Cascalho* tem como cenário a cidade de Andaraí, município da Chapada Diamantina, com sua cultura interiorana peculiar e sua herança histórica, teve seu apogeu com as lavras de diamantes no século XIX. A cidade possui atrativos naturais, como serras, rios e grutas, evidenciados pelo autor nos romances ambientados na região.

Nos romances herbertianos, o município de Andaraí se torna bem evidente; em *Cascalho*, por se tratar de um romance que remete ao garimpo e suas explorações, a narrativa se passa entre a cidade e as serras diamantinas, dando ênfase, em especial, à última, revelando grutas, rios e serras. Nessa obra, fica claro o ritmo da vida cotidiana das serras, dos garimpeiros, e dos comerciantes de diamantes.

Saltavam canais, escalavam lajedos, contornavam grandes rochas onde as cascas de pedra eram coscorões pardacentos de limo velho, atravessavam pequenos córregos, transpunham regos de cascalhões, andavam por dentro de fervedouros ou de canoas de corridas, percorrendo com o maior desembaraço e segurança o caminho áspero e cheio de obstáculos, afeitos que eram àquelas jornadas na serra. (SALES, 1975, p.90)

Enquanto em *Cascalho* o cenário principal eram as serras costeiras dos garimpeiros. A literatura, a compreender as teias de relações e as diversas formas de articulações do homem na sociedade, elabora uma ficção que ressalta a preocupação constante com o desmascaramento dos motores da sociedade. Lembrando que, como afirma Moisés (1969), o ficcionista inventa um mundo com base na observação, na memória e na imaginação.

Porém, o leitor deve entender que o texto ficcional não é uma explicação da realidade. Sendo assim, é possível afirmar que Herberto Sales, ao elaborar uma ficção em que representa a cidade de Andaraí, não está descrevendo ou indicando um passeio turístico pela cidade diamantina. Ele usa a cidade como pano de fundo para expressar as angústias e sentimentos do homem, bem como convida o leitor a refletir sobre as mazelas sociais.

A vida urbana é apresentada no romance, dando ênfase principalmente aos bares, botecos e cabarés. Para além das serras, a cidade nos é apresentada em fervorosa, em especial quando os garimpeiros “bamburravam” e desciam à cidade, para a farra. São muitos cabarés, bares, vendas, festas de largo e leilões.

De todos os lados as ruas movimentadas vinham dar na praça: homens passavam conversando em voz alta – uns, trazendo garrafas na mão para comprar, nunca se sabia ao certo se querosene ou cachaça, outros, logo estacionando em torno dos tabuleiros ou à porta de algumas casas de negócio, e outros, se reunindo a mulheres alegres e excitadas que demandavam o beco da lama. (SALES, 1975.p. 211)

Andaraí se torna um ponto principal no romance, pois o narrador nos apresenta a cidade que faz parte da vida cotidiana do personagem principal e seus amigos, destacando, principalmente, as casas das prostitutas e botequins com bebidas e jogos de bilhar. A sociedade colonial, presente nos antigos casarões, faz-se presente também na postura dos coronéis, que usam e abusam do poder, através da exploração do homem. A postura imponente colonial fica percebida com a expulsão do promotor da cidade, a mando do coronel da cidade, devido esse ser contra os mandos e desmandos do coronel. Essa postura colonialista faz-se presente ainda na postura machista do personagem *Marcelo*,

principalmente em relação às mulheres, em especial sua mãe e sua noiva.

Sobre a imagem da cidade, os becos, presentes no romance, podem ser associados aos crimes cometidos à surdina, como no caso do assassinato de *Zé de Peixoto*, em *Cascalho*. Assim, além de apresentar uma crônica de costumes de uma cidade interiorana do sertão, Sales estabelece uma crítica à elite, expondo as maneiras que a sociedade se organiza e se utiliza para a manutenção do poder. Logo, percebemos que a imagem da cidade é usada para revelar mazelas sociais que são desmascaradas por Sales. Ainda segundo Augusto (2003), o que se pretendia era evidenciar, através da literatura, que naquelas sociedades tão fechadas e desiguais das famílias tradicionais e seus coronéis, existia, sim, alguma forma de resistência. Existe uma aura de justiceiro em torno do jagunço, através da qual diversos autores adotaram um discurso de justiça, um tipo de denúncia social, de restabelecimento de uma ordem social mais justa e igualitária.

Após a emboscada na qual seria morto, a figura do jagunço se converte em herói, conquanto um herói contraditório, longe do estereótipo de benfeitor e justiceiro que, em certas representações, caracteriza o jaguncismo no sertão. *Zé de Peixoto* torna-se o herói das proezas de valentia, cujas histórias são contadas como lendas, circulando entre a gente das Lavras. O que ainda se aproxima das representações populares sobre o cangaço no sertanejo.

Ainda sobre o regionalismo na ficção de Sales, vale indicar Assis Brasil (2002), o qual explica que a obra herbertiana foge dessa cronologia regionalista por dois aspectos: primeiro, sua ficção não é um simples relatório social ou político de um local; segundo, não utiliza aspectos linguísticos regionais como acontecia com diversos escritores regionalistas. Assim, Sales, mais do que simplesmente denunciar os abusos e as máscaras da sociedade, constrói uma narrativa em que se revelam os aspectos psicológicos dos personagens, bem como sua participação no contexto sócio-histórico. Sua obra não pode ser considerada localista, pois é capaz de atravessar os limites do tempo e construir significados atuais e universais.

Ao falar de um romance ambientado no sertão da Bahia, no século XX, convém ressaltar a menção ao coronelismo, que é muito marcante na obra herbertiana. Assim, o termo coronel era usado inicialmente para nomear o chefe político de um determinado local. Quem recebia esses cargos, geralmente eram donos de terras ou comerciantes. Sabemos, no entanto, que o poder dos coronéis se estendeu por longos períodos.

O coronelismo, em termos gerais, se constitui assim em um fenômeno da vida política e sociológica do interior do Brasil, envolvendo um complexo de características das políticas municipal e estadual, sempre em tensão com o poder federal. Entretanto, com uma leitura atenta da obra, neste trabalho, parece não corresponder exatamente a esse modelo de relação tripartite de poder. Para ilustrar essa nossa hipótese, verificamos que, apesar de existir uma tensão entre os poderes, ela não se coloca como uma questão central, o principal foco das tensões nas relações de poder em *Cascalho*. A diferença social e a exploração da força de trabalho dos garimpeiros tornam-se a centralidade do romance.

Podemos afirmar que a Chapada Diamantina é marcada por grandes diferenças sociais e concentrações de renda, porque o poder e a renda foram comandados por poderosos coronéis. As tradicionais famílias donas de terras davam abrigo e emprego para os colonos e garimpeiros, e em troca conquistavam a gratidão e fidelidade dessas pessoas. Assim, os coronéis se tornavam a lei e o poder nessas regiões. Ainda sobre o coronelismo na Chapada Diamantina, Bandeira (2009) comenta:

A epopeia dos coronéis na Chapada Diamantina teve início ainda no período monárquico, agravando-se, no entanto, no final da última década desse período, quando surgiram as primeiras divergências políticas motivadas por interesses partidários e a busca incessante pelo poder, culminado com hostilidades e desafios no alvorecer da República. (BANDEIRA, 2009, p.93).

É nesse cenário histórico e cultural que Herberto Sales desliza e transpõe esse contexto, representando o abuso de poder em todas as esferas sociais, com vários personagens que nos fazem refletir acerca

da exploração pelos coronéis do garimpo na Chapada Diamantina, como é o caso dos homens que trabalhavam no garimpo do coronel Germano:

Joaquim! – chamou. Vamos ver sua nota. (...)
Quanto deu de peso?
O coronel que já pesara o diamante, tinha-o agora entre os dedos.
Deu um quilate – informou, diminuindo dois. E depreciando a pedra, para fazer maior lucro, acrescentou: – Mas é um diamante muito ponteadado. Só vale 350 mil-réis. [...]
Abatendo os 20% do quinto, da minha parte como dono da serra, ficam 280 mil-réis. Dos 280, abatendo a metade, da minha parte como fornecedor, ficam 140. Seu sócio está aí? (...)
Sua conta no barracão é 160 mil-réis, [...] abatendo os 70 de sua parte no diamante, você fica me devendo 90. [...] (SALES, 2011, p. 34-5).

O fragmento do romance reflete a exploração dos garimpeiros, que não tinham como semanter no garimpo, dessa forma, dependiam do coronel até para se alimentar, sendo expropriados de várias maneiras, tornando o processo do garimpo um apêndice da escravidão à população negra do sertão baiano.

A voz narrativa de Sales representa uma Andaraí do século XX, ainda rica em pedras preciosas, como o diamante, fazendo menção à época em que eram encontrados diamantes em moelas de galinhas e nas raízes dos pés de canela d'ema; mais um mergulho autoral nas lendas populares. A linguagem utilizada no romance confere um labor, ao construir essa realidade da lida no garimpo à procura de uma preciosidade duvidosa. Nesse aspecto, Araújo destaca a qualidade da estética herbertiana:

Herberto Sales converte o prosaísmo da vida do interior e do garimpo em matéria de carpintaria épica, romanesca e, por vezes, também lírica, poética. Por entre a visão de paraíso subsistente apenas na lenda de vantagens apregoadas pelos sonhadores, o narrador assinala a impressão de pouco proveito a obstinados e gananciosos, [...]. (ARAÚJO, 2008, p. 135).

As estratégias narrativas utilizadas em *Cascalho* nos permitem vivenciar as cenas de dor, angustia e injustiças naquelas minas; os muitos personagens provocam cada aspecto daquele contexto com dúvidas, questionamentos e contradições. E, em meio a essa rotina

pesada e sofrida, surgem as personagens femininas que apresentam dramas e situações de exploração, principalmente por questões sexuais e/ou de trabalho, conforme à narrativa. Logo, a condição atávica dos personagens se espalha em movimentos nos quais as questões de gênero e raciais são operadas como subtramas pelo romance. O cenário da representação social traça as construções identitárias através da diferença, assim:

Ao analisar como as identidades são construídas, sugeri que elas são formadas relativamente a outras identidades, relativamente ao “forasteiro” ou ao “outro”, isto é, relativamente ao que não é. Essa construção aparece, mais comumente, sob a forma de oposições binárias. (WOODWARD, 2011, p. 50).

As identidades são construídas a partir do Outro, do que não é; desse modo, a voz narrativa de *Cascalho* agencia, entre outras reflexões, a construção social convencionada a visões que colocam a mulher na dicotomia da sociedade machista: “puta” ou “pura”. Isso porque, em meio à exploração feita pelos coronéis e aos bambúrrios⁵ dos garimpeiros, se entrelaçam, na narrativa, as relações estabelecidas entre os homens e as personagens femininas da obra, sendo elas: prostitutas da região, amantes dos coronéis, esposas desses e dos garimpeiros, dentre outras figuras emblemáticas no enredo, quase sempre silenciada em meio à sociedade.

Assim, as mulheres-damas, para usar a expressão do romance, apesar de ocuparem um local de subalternidade naquele contexto, possuíam sua importância no enredo em análise, visto que algumas delas eram tidas como prêmios dos garimpeiros, depois do bambúrrio, conforme citação da obra:

5 Segundo o dicionário Aurélio, bamburrar significa encontrar ouro ou diamante por acaso. Na narrativa em análise, se refere à ocasião que se encontra a pedra preciosa que, no caso, é o diamante; além disso, esse momento de bambúrrio ganha, no romance, uma conotação de felicidade intensa e temporária, pois a quantia recebida não durava muito mais que uma noite. Mas a grande epifania da riqueza, das alegrias compradas na sociedade. Os garimpeiros, acostumados a viverem com todas as ausências: econômicas, psicológicas e afetivas, no momento do bambúrrio, tocam por um tempo curto esse reino dos prazeres. E começa no outro dia, em meio a faina, a sonhar com uma nova possibilidade de bamburrar novamente.

[...] Os resultados [...] eram compensadores. No ano anterior, por exemplo, o coronel fizera uma apuração de mais de cem contos – e o garimpeiro Filó Finança, que andava infusado, bamburrara na primeira semana, gastando 800 mil-réis com uma mulher-dama boazinha mesmo que viera de Tamburi. [...]. (SALES, 2011, p. 17).

Dessa forma, a possibilidade de ter essas mulheres por uma noite sequer, confere aos garimpeiros um *status* social, assim, a prostituta, nesta obra, representa não apenas uma fuga para os homens que ficavam meses longe de suas esposas, mas também um objeto de desejo e um símbolo de riqueza e de poder. Como exemplo, temos o personagem Pedro Almofadinha, que faz questão de demonstrar poder através da conquista das prostitutas da cidade: o garimpeiro se esforçava muito no garimpo, tinha uma vida restrita à alimentação regrada, mas quando bamburrava, não abria mão de ter uma mulher-dama com quem compensava todas as semanas na serra à procura de diamantes. Os demais garimpeiros questionavam essa conduta, mas percebemos que todos trabalhavam pesado em busca desse mesmo objetivo. Não há, no romance, a voz da prostituta, nem se apresenta uma reflexão do pensamento das personagens, o destaque maior é dado à descrição das prostitutas e suas condições sociais.

Quem não tivesse o mesmo pensamento a respeito de como gastar o dinheiro adquirido com a venda da pedra preciosa, não serviria para tal exercício, como é o caso do personagem Silvério: o agricultor não esperava enriquecer no garimpo, nem tampouco permanecer ali; outro contraponto que esse trabalhador apresenta é o fato de não se encantar com as mulheres-damas da região. Durante a narrativa, ele menciona sua família: esposa e filhos, e afirma só querer pegar uma pedra para conseguir comprar um pedaço de terra para trabalhar. Essa atitude é bastante questionada pelos colegas. Assim, sendo estrangeiro àquela cultura, Silvério, depois de bamburrar, volta para casa sem se despedir dos companheiros de trabalho.

Em sua narrativa, Herberto Sales (re)cria uma representação duplamente semantizada. O espaço, seja ele o dos garimpos de Cascalho, é representado e comentado pelo autor. O território se encontra descrito no texto, mas também é objeto de uma visão implícita e indireta,

plasmado por referências que se encontram inevitavelmente sujeitas à subjetividade e ao ponto de vista pessoal do autor. (GARCIA, 2013, p.156). Assim, temos nesse bojo, um espaço social que é um recorte histórico e identitário do sertão e que permite refletir o processo formativo da Bahia. Ou, retomando a ideia da metonímia, refletir um espaço cartográfico que dialoga diretamente com a cartografia em curso de maior aderência, teremos assim uma literatura mais ampla. A literatura na América Latina não é apenas espaço político ou entidade nacional, mas um *locus* de representação das situações de dependência e de subordinação que se presta a entender e a interpretar, inclusive outras situações de pretensa supremacia de uma nação ou de uma etnia sobre a outra. Ao (des)construir ficcionalmente esse jogo literário, Herberto Sales transpassa com as suas setas uma das identidades da Latinoamérica: o sertão. A representação do sertão baiano, em várias autorias e obras, será o espaço do encontro com o Outro. Um sertão erigido de bélicos combates entre a civilidade e a barbárie; discursivos, representativos, ou em cinemáticas glauberianas em tela: Terra do sol em que Deus e o diabo se enfrentam. Ou seja, um território plasmando em embates, proféticos, simbólicos e míticos.

Logo, os romances do autor estabelecem em seu discurso como dobra ficcional de representação para inferir como as imagens do sertão, a exemplo o coronelismo e a exploração social, tornaram-se um totem na cultura da América Latina.

REFERÊNCIAS

ALVES, Ívia Iracema. **Herberto Sales: Biografia**. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1979.

AMADO, Janaína. Construindo mitos: a conquista do Oeste no Brasil e nos EUA. In: AMADO, Janaina; PIMENTEL, Sidney Valadares. (Org.) **Passando dos limites**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1995a.p.51-78.

_____. Região, sertão, nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n.15, p. 145-151, 1995b.

ARAUJO, Jorge de Souza. **Floração de Imaginários: o romance baiano no século 20**. Itabuna /Ilhéus: Via Litterarum, 2008.

AUGUSTO, Everaldo. **Literatura e documento: histórias e mitos na primeira narrativa de Herberto Sales**. São Paulo: Alfa-Omega, 2007.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BHABHA, Homi. **Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRASIL, Assis. **Herberto Sales: Regionalismo e Utopia**. Ensaio. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2000.

CHARTIER, Roger. **História cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1991.

_____. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, v. 11, n. 5, 1991.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre regionalismo e literatura. **Estudos Históricos**, v. 8, n. 15, 1995, p. 153-159.

COSTA E SILVA, Alberto. Prefácio. *In*: BRASIL, Assis. **Herberto Sales: Regionalismo e Utopia**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

COSTA E SILVA, Valéria Torres da (2006) **A Modernidade nos Trópicos: Gilberto Freyre e os debates em torno do nacional**. Ph. D. Dissertation. University of California, Berkeley. (Publicada em livro com mesmo título, Recife: Carpe Diem, 2009).

COUTINHO, Afrânio. O Regionalismo na Prosa de Ficção. *In*: _____. **Introdução à Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

DELEUZE, Gilles. **A literatura e a vida**. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/6545779/Gilles-Deleuze-a-Literatura-e-a-Vida>> Acesso em: 04/08/2014.

GARCIA, Frédéric Robert. **Configurações identitárias em Cascalho e Além dos marimbus de Herberto Sales**. Tese de Doutorado

no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências - UFBA. Salvador. 2013.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? *In: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Vozes, Petrópolis, RJ: 2011.

MOISÉS, Massaud. A criação literária - poesia e prosa. *Rev. Atual*. São Paulo: Cultrix, 2008.

PÓLVORA, Hélio. **Itinerários do conto**. Ilhéus: Edusc, 2002.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da Fome** *In: Revolução do Cinema Novo*, Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilmes, 1981, pp. 28-33.

SALES, Herberto. **Cascalho**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

_____. **Cascalho**. Rio de Janeiro: O cruzeiro, 1951.

_____. Depoimento. *In: RIBEIRO, Carlos. Com a Palavra, o Escritor*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado; Braskem, 2002, pp.146-153.

SAMPAIO, Moisés de Oliveira. **Francisco Dias Coelho: O coronel negro da Chapada Diamantina**. Salvador: Eduneb, 2017.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. *In: SILVA, T.T. da (Org.). Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, [2000] 2006, p. 73-102.

SAID, Edward. **Orientalismo: o Oriente como uma invenção do Ocidente**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SOARES, Valter Guimarães. **Cartografia da Saudade: Eurico leitor de Euclides**. Salvador, 2002b. Tese de doutorado.

TAVARES, Luís Henrique Dias. **História da Bahia**. São Paulo: UNESP; Salvador: EDUFBA, 2001.

TELLES, Gilberto Mendonça. História e ficção. *In: _____. A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996, p. 375-392.

VILMA, Ângela. **A poética da memória**. Tese de doutorado UFPE. Recife, 2008.

_____. **A Tessitura Humana da Palavra – Herberto Sales, Contista**. Salvador: SCT, FUNCEB, 2004.

UM SERTÃO BANHADO DE RIO: A PRODUÇÃO ROMANESCA DE CARLOS BARBOSA

Joseilton Ribeiro do Bonfim

Cantado em prosa e verso, o Rio São Francisco é um verdadeiro milagre de águas que se multiplicam. São estas águas, nascidas no alto da Serra da Canastra, que são conduzidas por entre corredeiras e regatos a caminho do sertão. Um sertão possível e vivo, graças ao rio Opará, o Rio dos Currais, da Integração Nacional, o Velho Chico. Um rio de tantos nomes, de tantas histórias, que aporta no sertão e o transforma no sertão das águas. Ao atravessar cinco estados: Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas e Pernambuco, o rio São Francisco nutre as terras sertanejas, dá-lhes vigor e faz nascer, assim, o sertão ribeirinho do São Francisco.

Os romances de Carlos Barbosa falam deste lugar esquecido pela crítica literária: o Sertão do São Francisco, aqui nomeado de Sertão das Águas. Esse termo apresenta uma ambivalência semântica, que contrasta com o ideário sertanejo construído ao longo da literatura brasileira de um lugar inóspito, seco, terra de retirantes. A presença das águas do rio pluraliza este lugar, no qual a seca e as águas dialogam, coexistem e promovem existências e resistências. Dentro dessa proposta, alocamos a produção literária de Carlos Barbosa, que apresenta esteticamente um sertão banhado de rio, e que permite observar essa produção como uma possível rasura ao cânone, e que à margem dos estudos da crítica, possibilita outras representações sertanejas, um tanto que dissidentes com as imagens que foram cristalizadas por muito tempo, a respeito do sertão.

Como embasamento teórico, valeu-se dos textos: *O não-lugar da literatura* (1998) e *Nostalgias do cânone* (2002), de Eneida Maria de Souza, os quais discutem questões relacionadas com a crítica literária e a formação do cânone literário brasileiro; *Contemporaneidades periféricas: primeiras anotações para alguns estudos de caso* (2018), de Jorge Augusto, o qual apresenta reflexões sobre o conceito de contemporâneo, levando em conta aspectos dos territórios, nos quais e/ou sobre os quais as obras são pro-

duzidas. Além do texto *A invenção do nordeste e outras artes*, de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011).

O estabelecimento do cânone literário brasileiro sempre partiu de um ideário branco, heteronormativo, masculino, eurocentrado. Às margens foram colocadas vozes de inúmeros escritores e escritoras, que fora dos padrões estabelecidos, ecoaram seus discursos com resistência, e muitos foram relegados ao esquecimento. Além disso, os estudos literários em inúmeras classificações engessadas criam uma falsa homogeneização de discursos que poderiam instaurar a chamada identidade brasileira, advindos de lugares demarcados no eixo Rio-São Paulo e produções de outros espaços marcadas como de caráter regional, local. Não podemos perder de vista que a literatura é múltipla e as identidades fluídas, podendo sofrer constantes modificações rompendo com as fronteiras impostas e possibilitando novas cartografias.

As águas do São Francisco, ao banharem o sertão, nutrem o imaginário do povo ribeirinho, dando força às suas crenças, aos seus modos de vida, ao seu existir. As terras banhadas por esse rio estão incrustadas em um espaço geograficamente semiárido, com baixos níveis pluviométricos. Entre a seca e as águas, o povo barranqueiro vive em meio a essa dualidade constante e permanente. Um lugar distante dos grandes centros, visto muitas vezes com um olhar estereotipado, lançado de fora para dentro, e que acaba estabelecendo um discurso pautado a partir de um viés eurocentrado, que durante muito tempo estabeleceu as divisões de fronteira, partindo sempre de si. Aqui no Brasil, Rio-São Paulo se impuseram como detentores da brasilidade, e tudo que está longe é considerado regional, espaço subdesenvolvido.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), no livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, traça um panorama imagético-discursivo construído ao longo da história para “inventar” o que hoje conhecemos como Nordeste, trazendo junto a ideia de sertão. Para Albuquerque Júnior, a conceituação de uma região específica não pode ser construída, unicamente, a partir de uma perspectiva política ou econômica. É preciso, segundo o autor, considerar o percurso histórico de determinado espaço social, que se constrói a partir de múltiplos discursos e o impregna de valores culturais e simbólicos. Em linhas gerais, o autor afirma que os

discursos que anunciam uma dada região são produzidos exteriormente a ela, fora do espaço representado; isto é, outras vozes anunciam o que seria peculiar a cada região. Essa exterioridade gera uma visão distorcida e estereotipada, que busca uma homogeneização de características com que se qualificam um determinado recorte geográfico. A tentativa de tornar homogêneo o que se apresenta de forma múltipla, cria rótulos que engessam conceitos e percepções.

O espaço não preexiste a uma sociedade que o encarna. É através das práticas que estes recortes permanecem ou mudam de identidade, que dão lugar à diferença; é nelas que as totalidades se fracionam, que as partes não se mostram desde sempre comprometidas com todo, sendo este uma invenção a partir destes fragmentos, no qual o heterogêneo e o descontínuo aparecem como homogêneo e contínuo, em que o espaço é um quadro definido por algumas pinceladas (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2011 p. 35).

As totalidades fracionadas deveriam ser vistas a partir de diferentes perspectivas, cada fragmento revelaria aspectos de algo maior. Mas na prática não é bem assim que acontece, pois muitas vezes se elege apenas uma parte como representante do todo. As pinceladas que buscaram pintar o sertão por muito tempo, através das artes visuais ou da literatura, promoveram um enquadramento do olhar para a percepção de uma homogeneidade sertaneja que não existe. Tais cristalizações criam fronteiras simbólicas que cerceiam as múltiplas percepções e representações do sertão.

Como dito anteriormente, o Sertão do São Francisco é uma dentre tantas possibilidades de representações do espaço sertanejo, é um sertão banhado de rio. O rio literário que corre pelas páginas de Carlos Barbosa e de tantos outros autores, instaura um novo lugar de enunciação dos discursos sobre o sertão, fazendo com que as visões cristalizadas e consideradas únicas representantes daquele território, sejam ressignificadas. São nessas águas que mergulhamos através dos romances de Carlos Barbosa: *A dama do Velho Chico* (2002) e *Beira de Rio, Correnteza: ventura e danação de um salta muros no tempo da ditadura* (2010). Em seus romances, Carlos Barbosa apresenta o sertão das águas em seus múltiplos aspectos: geográfico, histórico, cultural, social, antropológico, e todos eles emaranhados em uma teia narrativa

forjada como possibilidade de representação de outro sertão. Um espaço construído de dualidades: a seca e as águas, o sagrado e o profano, a retirada e a permanência, a materialidade e a subjetividade.

Neste misto de idiosincrasias, o sertão do São Francisco se ergue, um sertão feito de gente e suas vivências. Não temos os personagens retirantes, eles permanecem no sertão, pois aqui também é lugar de vida, de permanência. É nas margens do São Francisco que esses seres de papel são atravessados pela existência, ao tempo que fazem suas travessias: Daura, de *A dama do Velho Chico*, e Gero, de *Beira de rio, correnteza*. Esses dois protagonistas partilham conosco suas trajetórias e nos imergem em um território de dualidades, que revela que os espaços se constituem para além de suas condições físico-geográficas: eles se fazem por e na ação do homem que o habita, se transforma pela ação do tempo. Isto posto, nos questionamos: por que essas obras estariam fora do cânone literário brasileiro? Seria de fato a obra de Carlos Barbosa, contemporânea? Mas o que é contemporâneo?

Perambulando por essas terras do vale, Carlos Barbosa nos apresenta, em seus romances, um rio de forte representação simbólica, construindo imagens que evidenciam a presença da água no sertão como um elemento propulsor de novos olhares para esse espaço. Barbosa, ao entrelaçar dados históricos, geográficos e socioculturais aos elementos narrativos, evidencia a força dos enredos. Daura e Gero, os protagonistas de ambos romances, representam os sertanejos que na labuta diuturna, sonham, percebem a realidade que os envolve com outro olhar, um olhar mais profundo. A água ganha conotações que ressignificam o espaço que outrora sempre seco, se nutre, e é representado de forma plurissignificativa.

Em *Nostalgias do cânone*, Eneida Maria de Souza (2002) faz uma reflexão importante no que diz respeito à constituição do cânone brasileiro, e aborda uma possível crise diante da mudança de paradigmas estéticos. Segunda a autora, os movimentos identitários ligados às minorias estabeleceram novos parâmetros para legitimação literária, desvinculados dos postulados canônicos impostos pela crítica, que estabelece a partir de seus critérios o que seria e o que não seria literário. “Etnias, gênero, sexo, aliados à defesa da pluralidade discursiva e da

quebra de hierarquias valorativas, contribuem para a criação de novos lugares de enunciação, conseqüentemente, para distintas práticas de sustentação dos distintos polos culturais” (SOUZA, 2002, p.88).

Durante muito tempo, os enunciadores da literatura partiam de lugares privilegiados e que detinham poder em estabelecer os critérios “classificatórios” das produções literárias, colocando à margem diversos autores e autoras, justamente por conta dos seus lugares de enunciação. O deslocamento do centro irradiador de saber, eixo Rio-São Paulo, deu visibilidade a inúmeras produções que estariam fora dos grandes polos culturais e que agora se estabelecem como outros polos. É preciso considerar que existe essa pluralidade discursiva, e que tais discursos, ao serem pautados, possibilitam outras representações. Distante da estética da seca, pautada principalmente pelos romances da década de 1930, Carlos Barbosa, em seus romances, ao apresentar o Sertão das Águas, torna-se enunciatador de pluralidades.

No transcorrer do tempo, as artes, de forma geral, produziram muitas formas de dizer o sertão. Algumas delas, carregadas de estereótipos – Sertão como *lòcus* da miséria e do atraso –. O Sertão seria o território em que predomina o clima seco e cujo habitante – “antes de tudo um forte” – é capaz de resistir às intempéries da natureza e do tempo implacável. Essa perspectiva ossificada e engessada do homem e do espaço se estende também para o campo cultural, o que permite afirmar-se a região como espaço e centro de imutáveis produções folclóricas, vistas como tradições jamais inalteradas. Longe da cultura hegemônica das grandes cidades, as produções culturais nordestinas são menosprezadas, tidas como menores, produzidas por pobres retirantes. Algumas vezes, essas produções culturais chegam a ser vistas como manifestações exóticas e pitorescas.

Fazendo um contraponto a essa visão estereotipada, percebemos que os romances de Carlos Barbosa apresentam um Sertão para além de mero repositório folclórico. Na apresentação dessa região ribeirinha, o autor busca apoio na Geografia, nos mitos e no registro histórico; tudo isso, costurado por uma linha ficcional que apresenta dramas humanos, situações de entreechoque, oriundas de desencontros amorosos, ressentimentos enraizados e ciúmes doentios. Aqui, percebemos

o Sertão numa perspectiva existencial, já que ele é o espaço em que se vivenciam cenas dramáticas. O Sertão deixa de ser somente área da fome e da miséria, assumindo o caráter de lugar onde se vivenciam outros dramas humanos.

Retomando o texto de Eneida Maria de Souza (2002), o estabelecimento do cânone, valeu-se de historiografia, marcada por períodos bem demarcados, com características classificatórias, aprisionando as produções literárias em caixas conceituais limitantes. Atualmente, com multiplicidade de suportes e possibilidades discursivas, tal classificação não mais se aplicaria, uma vez que deixou-se a busca constante pela homogeneidade literária, e o que vemos hoje são múltiplas formas de enunciação; dando voz a quem durante muito tempo foi calado, apresentando espaços que foram esquecidos, invisibilizados.

Se antes a certeza conceitual servia para endossar o discurso dos manuais de literatura, fechando os ciclos temporais e inaugurando outros cânones, hoje o valor estético é colocado em xeque, graças ao deslocamento dos referentes que compõem uma determinada cultura.

Se os movimentos literários perderam, na atualidade, a sua eficácia e os ismos caíram em desuso, isso se deve à transformação sofrida pelos discursos artísticos das últimas décadas, em que se viram abaladas as genealogias e deslocados os centros de referência cultural. (SOUZA, 2002, p.86)

O Sertão do São Francisco, apresentado nas obras de Carlos Barbosa, mostra-se como uma possibilidade de ressignificação, pois o espaço não é descrito, não é construído de maneira isolada, repensada, em separado. À medida em que se mostram as condições físicas geográficas, são expostas as vivências de personagens que ganham voz e são autores de suas próprias histórias. Nesta conjuntura do ideário sertanejo, percebemos que este rompimento de fronteiras se faz para que se constituam novos territórios de identidade, forjados a partir dos parâmetros culturais ali firmados, para que as visões estereotipadas do Sertão sejam repensadas.

O romance *Beira de rio, correnteza* (2010) traz a dialética entre as águas calmas, plácidas (beira de rio) e o movimento intempestivo,

indomável (correnteza). É nessa dualidade fluida que toda a narrativa se tece. Esse comportamento dúbio com o qual as águas são apresentadas revela a sua simbologia de vida e morte, capaz de conduzir aos recônditos abissais e à serenidade dos lagos. A partir disso, Barbosa busca no sertão ribeirinho imagens e elementos que expressem essa dualidade. A realidade de Bom Jardim era marcada pela divergência de alguns elementos: “Bom Jardim conhecia apenas duas estações: a seca e as águas; o rio no caixão e o rio subindo o barranco; penúria e fartura; [...] Assim era: beira de rio e correnteza, aprumo entre vida e morte, as constância do lugar” (BARBOSA, 2010, p. 13).

A seca, enquanto a ausência ou a escassez de água, é o símbolo da morte, da miséria. O nível do rio baixava ficando esse no “caixão”, um cenário de penúria, que judiava daqueles ribeirinhos. A estação das águas é símbolo de vida, a caatinga se veste de verde, o rio renova suas águas e sobe o barranco. Aquele cenário seco se altera e o povo desfruta da fartura proporcionada pelas águas. E essas águas, ao tempo que fazem contraponto com a seca, podem também ser vistas como elementos duais.

Nessa perspectiva, notamos que o rio e a correnteza são apresentados no romance como seres divergentes, deixando revelar mais uma vez a dualidade da água, enquanto símbolo ora de vida, ora de morte. “O rio trazia vida, sempre. A correnteza levava vidas. O rio propiciava riquezas. A correnteza as destruía. O rio era o caminho, a correnteza era a perdição. O rio era abençoado, e a correnteza, proibida” (BARBOSA, 2010, p. 21). Rio e correnteza são apresentados como seres divergentes. Enquanto o rio trazia vida, por molhar as terras castigadas pela seca, a correnteza levava a vida daqueles aventureiros, que algumas vezes resolviam desafiar a força das águas.

Gero conhecia a força da correnteza. Ela era imprevisível, alterava sua velocidade de acordo com o volume da água do rio: “A correnteza possuía qualidades de mando; imperiosa, manhosa de caprichos curvilíneos e redemoinhados” (BARBOSA, 2010, p. 20). A correnteza arrastava tudo à sua frente: barrancos, casas, árvores e animais. Somente a seca era capaz de amansar suas forças, mas ela não desaparecia por completo, tinha poderes “encantatórios e arrastantes”. Era traiçoeira,

esperando descuidados para levar vidas: “[...] muitas alminhas se desgarravam de corpos que, no repentino de um escorrego nos arrecifes limosos ou na lama do fundo, desequilibravam-se e eram tomados pela até então insuspeitada e ausente correnteza” (BARBOSA, 2010, p. 21).

Não se pode perder de vista que, ao trazer essa discussão, não queremos criar novas classificações, como se fosse possível colocar a literatura em pequenas caixas e achar que tais características seriam comuns a um grupo de obras que é, muitas vezes, plural e diverso. Tais classificações, muitas vezes são heranças do processo de colonização que estabelecia uma relação de dependência entre o poder hegemônico e os colonizados. Tudo que adivinha da metrópole colonizadora era visto como superior, como melhor, e o que era produzido nessas terras era colocado como pequeno, como irrelevante.

Tal classificação é feita levando-se em conta a divisão geográfica, que ao traçar as fronteiras, acaba por delimitar regiões centrais e periféricas, regiões desenvolvidas e subdesenvolvidas, regiões hegemônicas e não-hegemônicas. Isto posto, é preciso se pensar que a literatura (ou melhor, a crítica literária) acompanha essa delimitação fronteiriça, e tenta “encaixar” a literatura. Quando essa “classificação” acontece, acaba se estabelecendo uma certa nivelção dos textos literários: os produzidos nas consideradas regiões centrais, carregam o signo da identidade nacional; já os textos que são produzidos nas regiões periféricas, distantes do centro, carregam a marca do regional, e trazem junto com ela os estereótipos de uma região “atrasada”, “subdesenvolvida”, “terra de retirantes”.

Como podemos ver, as classificações são perversas, pois relegam ao esquecimento obras que retratam espaços distantes dos grandes centros. Vale ressaltar que não fazemos aqui uma abordagem meramente panfletária, reivindicando que a literatura do Vale do São Francisco ocupe um lugar também na cena literária brasileira. Pretendemos, contudo, questionar as fronteiras estabelecidas, sem perder de vista que territórios menores integram o nosso país e, conseqüentemente, o nosso continente; que as vivências humanas, as construções culturais e literárias produzidas em diferentes espaços devem ser consideradas como partes integrantes de um todo mais abrangente. A falsa unidade,

a frágil homogeneidade proposta pela crítica, é uma tentativa de compartimentar algo que é diverso, integrado de muitas partes.

Em linhas gerais, em *O não lugar da literatura*, Eneida Maria de Souza (1998) apresenta reflexões no que diz respeito a um abalo sofrido pela crítica literária, sobretudo com o advento dos estudos culturais, que questionam o lugar fixo do discurso literário, utilizado muitas vezes como lugar privilegiado. Além disso, os critérios utilizados para a legitimação das produções literárias estariam circunscritos em parâmetro eurocêntricos, e tudo o que fugisse desses padrões, ficaria fora do “olímpo” literário. A autora chama a atenção para a posição elitista da crítica que, ao estabelecer os critérios classificatórios entre “a alta e a baixa literatura”, leva em consideração um possível poder de classe, ou seja, através desses critérios, a alta literatura seria aquela produzida pela classe hegemônica, no eixo Rio-São Paulo. E toda a produção que fugisse desse padrão, seria a baixa literatura, produzida pelas periferias, discursos enunciados das margens.

Tem sido ainda grande o esforço da crítica em nomear os discursos que não se enquadram nos critérios da crítica em nomear os discursos que não se enquadram nos critérios da alta literatura, escolhendo-se, entre vários termos, ora o de paraliteratura, de contra-literatura, ora o de literatura parapolicial, correndo-se sempre o risco de uma classificação equivocada (SOUZA, 1998, p. 16).

A literatura não tem lugar para ser submetida a classificações limitantes. E é preciso ter cuidado de que, ao propor um estudo sobre o sertão das águas, não queremos criar mais uma caixa classificatória. Mas, pretende-se lançar um olhar sobre as produções literárias de Carlos Barbosa, com o intuito de problematizar a sua inserção nos estudos literários e culturais como constructo literário que permite enxergar outros espaços, outras representações, que por vezes foram desconsideradas pela crítica, pela historiografia. Assim, o sertão das águas se constitui como um espaço propulsor de identidades, uma rasura que, fora do cânone de literatura brasileiro, evidencia um lugar antes de apagamento.

Dentro ainda dessa discussão, é importante observarmos como as elites intelectuais se valem dos recortes geográficos para estabele-

cerem a inclusão ou exclusão de obras ao cânone, bem como a delimitação dos campos do saber. Essas limitações criam a falsa ideia de homogeneidade e fixidez, o que acaba por cristalizar conceitos e acepções, que por tempo imperaram como verdades inquestionáveis. Ainda no texto de Eneida, ela apresenta uma citação de Ricardo Piglia, que diz o seguinte: “As ficções atuais situam-se além das fronteiras, nessa terra de ninguém (sem propriedade e sem pátria) que é o lugar mesmo da literatura, mas que, ao mesmo tempo, se localizam com precisão em um espaço claramente definido” (PIGLIA, *apud*, SOUZA, 1998 p.18). A expressão “terra de ninguém”, aqui entendemos como uma possibilidade de uma literatura que não precisa de legitimadores para sua validação; a literatura que é produzida nas periferias, às margens do discurso “oficial, oficioso, oficializado”, resiste.

Assim, o estudo dos romances de Carlos Barbosa nos possibilita a percepção da existência de um determinado espaço, o sertão das águas, que embora possa ser geograficamente localizável, se apresenta para além de seus limites geográficos, uma vez que as fronteiras estabelecidas cartograficamente são rompidas, ao se considerar a existência de múltiplas identidades que compõem o sertão, não sendo possível aprisioná-las em um recorte bem definido no mapa. Assim, não se pode perder de vista que o mundo sertanejo existe, e não deve ser ignorado, mas trabalhado como matéria de “ficção pluridimensional”. Sob tal perspectiva, deve prevalecer a forma como o espaço, em sua condição geográfica e simbólica, define as relações sociais e humanas.

A prosa romanesca de Carlos Barbosa tem como cenário um rio que, outrora vigoroso, era a estrada líquida a ligar o sul e o nordeste, e hoje se encontra ferido de morte. A grandiosidade das águas do São Francisco é evidenciada por Barbosa pelo registro da saga dos vapores, grandes navios de água doce, que por mais de um século sulcaram as águas ancestrais do velho rio. Em *A dama do velho Chico* (2002), a presença do vapor é intensa. A navegação aparece no romance desde seu apogeu: quando a chegada de um vapor no porto muda os ritmos do lugar, tirando os ribeirinhos de suas práticas cotidianas para vislumbrarem a presença majestosa dos grandes barcos do São Francisco. Ao longo da narrativa, a supremacia dos vapores é abalada com a degrada-

ção do rio, além da gênese das barcas a motor e a chegada das estradas de rodagem.

O sertão construído por Carlos Barbosa se revela nas travessias de Daura. É na imaginação da sertaneja que se dá nosso primeiro contato com o universo do sertão. À beira do rio, perdida em seus devaneios, a sertaneja constrói um mundo imaginário, que pouco a pouco nos coloca diante do mundo sertanejo, transformado em literatura. O primeiro capítulo do romance se inicia com a descrição da imaginação de Daura:

Daura imaginou um vapor na curva do rio. A proa escura, a cabine alva do piloto no alto, as luzes a pontilhar o contorno do barco, a chaminé suja brotando lentamente por detrás do pontal da ilha do Barreiro. Uma estranha invasão férrea a perturbar a paragem (BARBOSA, 2002, p. 11).

Ficamos diante dos primeiros aspectos do sertão ribeirinho: a presença do vapor e do rio. Esses dois elementos se tornam presença constante na narrativa. Aqui vemos a primeira travessia de nossa dama: do “real” ao imaginário. O vapor, enquanto elemento presente, tanto no sertão “real” quanto no sertão ficcional, é transportado para os pensamentos de Daura como elemento desejado e idealizado. Essa idealização perpassa o espaço do romance e se estende ao sertão que ele deseja representar. Uma vez que o fascínio despertado pelos vapores é constantemente relatado por ribeirinhos que viveram na época do apogeu desses grandes barcos.

Diante de tudo isso, nos questionamos mais uma vez: seria a obra de Carlos Barbosa contemporânea? Para este momento da discussão, veremos uma abordagem sobre o contemporâneo, apresentada no texto: *Contemporaneidades periféricas: primeiras anotações para alguns estudos de caso*, de Jorge Augusto Silva (2018). O autor apresenta uma série de reflexões a respeito da conceituação de contemporâneo, e traz, com muita maestria, uma abordagem que relaciona o conceito para além de sua relação com o tempo, mas em como o contemporâneo está pautado também em uma noção de território. Nesse sentido, é preciso compreender qual a ideia de espaço/território o autor utiliza.

Não se trata, pois, da noção de espaço propriamente dita, mas espaço como lugar de uma produção semiótica dos sujeitos e suas subjetividades. Essa definição é operativa, na medida que torna lugares insuspeitos como um terreiro, ou uma aldeia, um bar, ou uma penitenciária, num território de produção das contemporaneidades periféricas (SILVA, 2018, p. 40).

Não sei bem se compreendemos a noção de território empregada pelo autor, mas nos valem dessa reflexão para incluirmos dentre esses lugares insuspeitos, o sertão das águas. Visto que o compreendemos como território de forte construção identitária, que deslocado dos centros hegemônicos, torna-se espaço integrado e integrador de subjetividades, muitas vezes subalternizadas. É importante destacar que ao longo dos romances estudados, muitas vezes se levantam para narrar a história, criando possibilidades interpretativas, revelando um mosaico subjetivo a respeito de um mesmo espaço-tempo. Nas margens do São Francisco, o povo barranqueiro é colocado no centro das narrativas de Barbosa, com suas rezas, cantos; suas manifestações populares, seus costumes, sua relação com o rio, com as memórias, com o sobrenatural.

Nessa perspectiva, percebemos que quando se considera apenas o tempo na representação literária, cria-se uma falsa ideia de homogeneidade, coloca-se em choque a pluralidade do espaço nacional. Dentro dessa estratégia narrativa, Jorge Augusto Silva (2018) chama a atenção para a alocação dos espaços periféricos dentro da lógica hegemônica, que não só considera o que difere do centro, se estiver “alocado no passado, como glorioso, original ou tradicional, mas jamais como contemporâneo” (SILVA, 2018, p. 42). O sertão das águas não é aqui; o espaço que guarda a identidade nacional, pautado pelos românticos, nem tampouco o espaço da fome e dos retirantes, engendrado pelos romances de 30, mas uma possibilidade de apresentar o sujeito em outras relações com o espaço sertanejo.

Em nossas reflexões, temos consciência de que alguns aspectos poderiam ser explorados de forma mais contundente e aprofundada, mas salientamos que o que nos propomos aqui foram discussões iniciais, que serão aprofundadas ao longo da nossa pesquisa. Vale ressaltar, contudo, que a proposta deste artigo proporcionou um olhar outro

para nosso objeto, especialmente no que diz respeito à compreensão do conceito de contemporâneo para além da noção de tempo. É no território que as vivências acontecem, é onde as relações são estabelecidas e que de alguma forma o tempo é construído.

Assim, podemos concluir que, ao considerarmos o sertão das águas como um território esquecido pelo cânone e a crítica, esse é posto à margem do discurso hegemônico, mas em sua constituição é culturalmente tensionado e rompe as fronteiras estabelecidas. Subordinar as diferenças e pluralidades através da cristalização de conceitos é se colocar sob os jogos de poder que a todo custo invisibilizam identidades, manifestações culturais e produções literárias, em virtude de se constituir territórios unos e singulares.

Dessa maneira, concluímos que, ao traçar as fronteiras geográficas e dentro delas alocar as produções literárias, pensamos que essas fronteiras precisam ser movêdiças e flexíveis. Os olhares unificadores colocam à margem uma série de produções literárias que versam e são produzidas em espaços considerados periféricos ou distantes dos grandes “centros irradiadores” da cultura. Ao considerarmos a produção romanesca de Carlos Barbosa, constatamos que esse território esquecido está repleto de grandes histórias, de fragmentos completos de nossa identidade; produções literárias que foram colocadas à margem, mas que retratam nossa gente em suas múltiplas facetas identitárias.

REFERÊNCIAS

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

BARBOSA, Carlos. **A dama do Velho Chico**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2002.

BARBOSA, Carlos. **Beira de rio, correnteza**: ventura e danação de um salta-muros no tempo da ditadura. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2010.

SILVA, Jorge Augusto. Contemporaneidades periféricas: primeiras anotações para alguns estudos de caso. *In*: SILVA, Jorge Augusto. **Contemporaneidades periféricas**. Salvador: Editora Segundo Selo, 2018. (p. 31-66).

SOUZA, Eneida Maria de. O Não-Lugar Da Literatura. **Ipotesi**: revista de estudos literários, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 11-18, ago. 1998.

SOUZA, Eneida Maria de. Nostalgia do Cânone. In: SOUZA, Eneida Maria de **Critica Cult**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

ESCRITORAS ALAGOINHENSES DESCORTINAM CENÁRIO ALAGOINHENSE: CENTENÁRIAS MARIA FEIJÓ (1918) E JOANITA SANTOS (1920) E A CON- TEMPORÂNEA LUZIA SENNA (1946)

Maria José de Oliveira Santos

PARA COMEÇO DE CONVERSA: EM FOCO AS MEMÓRIAS AUTOBIOGRÁFICAS

A valorização das cidades, no século XX, é um assunto que pode ser considerado comum, porque as mudanças sociais e políticas configuram um convite à vivência das transformações no comportamento humano. Deste modo, esse cenário se configura como matéria substancial para pesquisas e estudos em diversos contextos. Em Alagoínas-Bahia, não foi diferente, e a cidade se transformou em alvo perfeito para contemplação literária, especialmente, tanto no contexto da satisfação, como da insatisfação. Mediante a riqueza dos textos escritos pelas centenárias escritoras Maria Feijó de Souza Neves (falecida), ao lado de Joanita da Cunha Santos e da contemporânea Luzia das Virgens Senna, este artigo apresenta a cidade como tema central, pois consegue visibilizar momentos histórico-culturais do século XX, com o objetivo de analisar os cenários citadinos locais através da produção de mulheres que vivenciaram e escreveram sobre uma época em que o pensamento patriarcal predominava. Mas, as escritoras alagoinhenses, com seus textos memorialísticos e, ao mesmo tempo, autobiográficos tingidos pela subjetividade, conseguiram transbordar emoções diante de situações que tocam o ser humano. Por isso, mesmo diante dos impasses que lhes foram apresentados, conseguiram colocar em prática, em forma de produção literária, seus pensamentos como forma de manifestação de ideias.

Além disso, reviver pode ser considerado como um exercício que reconstitui, pois tanto pode causar alegria, como tristeza e saudade. Em se tratando de narração de experiências, Souza (2008) ressalta que

a pessoa que escreve parte dos sentidos, significados e representações que são estabelecidos a partir das experiências. Logo, a arte de narrar conta sobre a vida, de modo geral, ao longo de cenários citadinos e/ou rurais. Isso porque as relações construídas nos diversos cenários entrelaçam-se em traços de várias formas no processo de construção de uma pessoa. As narrativas permitem a compreensão e o conhecimento de si, porque quem narra tem a possibilidade de compreender-se e conhecer-se de forma mais profunda. Conforme Delory-Momberger (2008), as pessoas não apenas se narram, como se reinventam, e suas memórias refletem aprendizagens representadas nas histórias contadas. As pessoas que narram suas histórias lembram o que aconteceu, buscando possíveis explicações e, assim, vão se integrando com os acontecimentos que edificam suas vidas individual e social. Narrar a própria história através de um contexto, implica avaliar ou, ao menos, tornar familiares sentimentos que se confrontam e se interligam com as experiências, remetendo a novas ideias e expectativas, quer no sentido prazeroso, quer no que transmite repulsa, indignação e sofrimento (SOUZA, 2008).

Segundo Ívia Alves (2005), a primeira tentativa de as mulheres saírem do encarceramento que lhe confinaram foi por meio da escrita, pois ao escreverem, se lançaram ao espaço público e começaram a perceber as barreiras que as prendiam ao espaço fechado. Logo, o engenho literário possibilita trazer à tona informações em quaisquer campos, daí a pertinência dos estudos memorialísticos e autobiográficos, sobretudo os realizados pelas mulheres face sua sacrificada condição histórica. Crônicas, poemas, contos e romances são produções que possibilitam rememorar cenários diversos, e essa atividade é recorrente na Historiografia Literária Nacional.

O ALECRIM DO TABULEIRO DE MARIA FEIJÓ

Maria Feijó¹, em **Alecrim do tabuleiro**, escrito entre 1970 e 1971, e publicado no Rio de Janeiro (1972), constituído por trinta

¹ Maria Feijó de Souza Neves nasceu em 27.11.1918 (Alagoinhas) e faleceu em 04.06.2001 (Rio de Janeiro). Sua posição social não impediu que passasse pelos conflitos das mulheres: morando parte da juventude em um sítio afastado do centro, sua adolescência foi marcada pelo controle da mãe, orientada pelo pai. No campo da edu-

crônicas, descortina Alagoinhas do começo do século XX, ressaltando conflitos e prazeres em meio a descrições de ruas, praças, rios e a população. A leitura de suas crônicas permite adentrar em cenários lembrados pela recepção leitora contemporânea ao período, e da inquietante população atual que, na maioria das vezes, desconhece acontecimentos passados.

A escritora inicia o livro explicando, em “A razão deste livro” (1972, p. 8), de onde se podem retirar trechos sugestivos:

Se a cada um de nós fosse permitido o direito de fotografar a vida nas suas mais ditosas etapas e colecionarmos num grande álbum como painéis do tempo para, nos momentos de necessária meditação nele nos fixarmos em gostoso retrospecto tal uma fuga aos dias agitados do presente, de buscas e procuras incansáveis, que bom seria! [...].

As crônicas que se seguem bem, poderiam chamar-se de... mosaicos de um tempo que passou, estórias em quadrinhos, ou melhor, estórias em quadros grandes e médios e até REMINISCÊNCIAS, pois grafadas no papel da maneira que as vi e senti, tão unas e reais como uma colcha de retalhos.

O texto, denominado “Os caprichos de uma rua”, homenageia, saudosamente, a Rua do Catu, atual Rua Conselheiro Junqueira, pois “fala de perto às minhas memórias [...] é personagem do meu romance, do romance que a vida me fez escrever e, uma grande parte da vida nela vivi”. (1972, p. 17). Ao longo da crônica, descreve os prazeres de conviver com este rio que, às vezes, “[...] ‘cismava’ de engordar suas águas, espalhando-se por toda a largura da rua, fazendo subi-las, barrentas e lodosas, até passarem uma velha ponte existente...”. Mas, junto a esse lado que a escritora considera negativo, essa aponta outro ponto positivo: “[...] ‘o silêncio’! Justamente, o que para mim era tudo. (Sou

cação, influenciou a juventude, quando as jovens saíam apenas à igreja e quermesses, em companhia das famílias, e suas iniciativas provocaram insatisfação das mulheres, tornando-se a primeira da cidade a comandar um programa de rádio (1950), além de ter sido editora de um jornal masculino na década de 30. Escreveu em periódicos na Bahia e no Brasil, e o resultado de seu trabalho rendeu-lhe menções e títulos espalhados na Bahia e no Brasil. Publicou mais de dez livros, destacando-se: **Perfil da Bahia** (1970), **Canto que veio** (1974), **Minha doce Alagoinhas, todos os meus sonhos** (livro de estreia em, 1966), **Ramalhete de trovas** (1958), **O pensionato**, Paraíso das moças (1988), **Alecrim do tabuleiro** (1972), **Meu chão azul** (198), **Beduíno dos sonhos** (1992), dentre outros.

feita de silêncio e solidão.”). (1972, p. 19). A Rua do Catu do período a que Maria Feijó se refere já não se encontra localizada afastada do centro da cidade, pois as construções de casas residenciais e o comércio variado a aproximaram do centro da cidade: “[...] rua pacata, distante, suburbana, simples, arenosa, lamacenta, pobre, esquecida pelo resto da população da Cidade” (1972, p. 20). Ao final, sugere a Rua do Catu como uma mulher vestida a rigor:

[...] você queria coisa melhor, vestido mais caro, mais em vigor, mais na moda. E veio. E teve. E você ganhou seu asfalto. Satisfaz os seus caprichos, que não deixam de ser... caprichos de mulher [...] de uma mocinha que se fez mulher no longo de seu vestido, no seu vestido de baile, de debutante, bem feminina é sua história... (1972, p. 21).

Em “Férias de verão” (1972, p. 22), em plena Copacabana (Rio de Janeiro), indo de ônibus ao trabalho, a crônica a transporta “[...] a um passado um tanto remoto, mas presente em mim, e me vejo no Farol da Barra, na Cidade do Salvador, no auge do verão, aproveitando [...] meus três meses de férias de professora primária...”. (1972, p. 23). A escritora realiza um *flashback*, quando, em Alagoinhas, se realizava como professora primária:

Broto amigo, mais ainda da parte feminina, ouça-me, por favor e... se puder, siga o meu conselho: queira ser PROFESSORA PRIMÁRIA²² [...] profissão quão espinhosa, mas também tão nobre, indicada, ajustável, amoldável à alma, à vida da mulher, principalmente em Cidade de Interior, dando continuidade àquele clássico ‘esposa-e-mãe’, a ele, perfeitamente acrescentável: MESTRA! (1972, p. 23).

“Coisas de infância” relembra escolas tradicionais à época (“Escola Jesus, Maria, José”), bem como as ruas, pois a citada escola “Situava-se na Rua José Olímpio, num amplo casarão que [...] foi transformado talvez numa das bonitas moradas de que se pode orgulhar o bairro residencial de Alagoinhas”:

Coisas de infância permanecem latentes, nítidas, em nosso subconsciente e, lá um dia, sem que o queiramos, tomam um impulso, enchem-se de força e vêm à tona, emergindo do seu

2 A escrita de Maria Feijó se faz acompanhar, muitas vezes, de reticências, e a grafia de palavras e frases em letras maiúsculas.

emaranhado e distante mundo, para retratar-se do seu emaranhado mundo adulto, como uma fuga às atribulações rotineiras. (1972, p. 26).

Em “Os Arco-Íris se perderam nas nuvens” (1972, p. 32), o título do texto explica-se quando a autora narra que tinha medo de virar homem e, por isso, não passava por baixo de um arco-íris. Mas, em certa fase de sua juventude, sentia vontade de ser homem, porque só poderia sair com os irmãos. Maria Feijó tinha a liberdade como um desejo muito forte. Por isso, ao ficar adulta, embora amasse Alagoinhas, a sentia distante de seus objetivos, então se mudou para o Rio de Janeiro, onde faleceu (seus restos mortais encontram-se em sua cidade de nascimento).

“Os carnavais que se foram...” (1972, p. 38) relembra os carnavais passados à Praça J. J. (Praça do Jardim, que atualmente a população a denomina: Praça do Coreto) e onde se viam cenários culturais, políticos e sociais distintos:

[...]... e começava o curso! Os automóveis abertos, dos ‘magnatas’ da Cidade, com suas respectivas famílias, geralmente mocinhas e rapazinhos (por enquanto não havia ‘playboys...’) fantasiados com fantasias iguais – para moças, umas, e rapazes, outras. – Saias enormes, rodadas, quais flores abertas, de dentro surgindo o miolo em rostos joviais de lindos sorrisos, cobrindo quase toda a parte anterior do carro da capota arriada, hoje totalmente desaparecido, adornavam mais ainda a mocidade daqueles sorrisos [...]. Os da classe ‘média alta’ alugavam um ‘carro de praça’ e no domingo e ‘terça feira gorda’ faziam seu belíssimo carnaval...

Em a “Psicologia de duas ruas”, a escritora narra os períodos vividos em locais especiais, ressaltando que a Rua do Catu foi a última onde residiu, seguindo-se pela Rua do Jacaré (atual Rua Visconde do Rio Branco) e, posteriormente, Caminho do Rio ou Tupy Caldas, pois “Caminho do Rio é muito sem estética” (1972, p. 43). Não esquece Santa Terezinha, localizada “[...] lá para as bandas da rotação velha rumo ao Riacho da Guia, Inhambupe, etc.”. (1972, p. 43). Descreve a Rua do Jacaré como velha e feia e, quando chovia, os buracos proliferavam e as enxurradas barrentas desciam grossas no leito cheio de barro e areia; mas, nessa rua, destaca as casas do professor Camargo

(Alcindo de Camargo) e da viúva Clementina Bastos e família. (1972, p. 46). À Rua Tupy Caldas, localizava-se a casa de Maria Feijó: “[...] foi nela, num sítio muito querido e memorável, em que nasci. De gratas recordações, pois lá vivi os melhores tempos da vida – toda infância e um pouco de minha adolescência –”. (1972, p. 45). Maria Feijó ressalta aspectos interessantes das duas ruas no contexto das relações: as duas quase se confundiam em suas insignificâncias, sendo que a Tupy Caldas era muito pior, não apenas pelo desconhecimento por parte da população, como também pela falta total de conforto vinda do Poder Executivo local para os moradores que nela habitavam em todo seu tempo de residência no local. Quanto à Rua do Jacaré, sua população era constituída por pessoas pobres, a exemplo de operários da Estrada de Ferro, pedreiros, alfaiates e fogueteiros profissionais, considerados, à época, de segunda categoria; logo, sem projeção no âmbito citadino.

Em “Psicologia de duas ruas”, ainda desabafa sobre a situação das suas ruas queridas:

(Se eu um dia fosse PREFEITA de Alagoinhas, garanto que daria uma roupa nova e bonita a essa rua. Ela bem que merece. Tem esperado tanto... E com que paciência!). [...] Para mim, sempre valeu até mais que ouro, se existir o quê, pois foi lá que aprendi a viver a vida, engatinhei os primeiros passos, usufruí do mundo, suas vantagens, enfim, onde fui feliz em intensidade e amei os momentos mais doces e ternos que deveriam ter na vida todas as criaturas: a infância e o amanhecer da adolescência... (1972, p. 47).

Em “... Porque não vou a futebol”, relata que morava distante do centro e o campo de bola localizava-se ao final da Rua Luís Viana, ponto extremo da rua onde morava. De vez em quando aparecia um time da “Bahia” e a cidade se alvoroçava em torno da pacata, sóbria e fechada rua, que dava continuidade a Rua 13 de Maio, mais proletária que nobre. O motivo da crônica reside no fato de a escritora receber uma bolada na cabeça e: “Nunca mais futebol para mim!” (1972, p. 55). Maria Feijó só se animava para assistir a Copa do Mundo, dentro de sua casa, graças a EMBRATEL: “Aí, toda a brasilidade acorda em mim e as cores verde-e-amarela começam a vibrar no meu coração [...]” (1972, p. 55).

Assim, nesse texto resumido, apresento fatos narrados que sugerem à cidade em meio aos conflitos da população que vive suas transformações as quais nem sempre são aceitas pela população local à época. Diante dessa realidade, Maria Feijó, que almejava mudanças, principalmente no campo político-educacional, indigna-se e segue ao Rio de Janeiro, em busca de outras realizações pessoais e profissionais.

TRAÇOS ALAGOINHENSES DE JOANITA DA CUNHA SANTOS

Outra centenária é Joanita da Cunha Santos, residente em Belo Horizonte. A escritora nasceu em Alagoinhas, em 09.11.1920. Já morando em território mineiro, publicou dois livros: **Traços de ontem**, no qual aborda suas experiências cheias de saudade da sua cidade natal; e **A vida num balanço**, que por sua vez, revela sua sensibilidade poética.

Joanita Santos contempla o cenário citadino alagoinhense, misturando seis poemas e vinte e nove narrativas em temas que contemplam a cidade em suas transformações; as crônicas rememoram locais que não mais existem, em sua totalidade, e a escritora os aborda com saudade, tanto nos cenários físicos como humanos. No texto “Ao leitor”, assim se expressa:

‘Traços de Ontem’ são, pois, episódios que surgiram do passado – de um passado anônimo e quase esquecido – que vieram à tona em forma de lembranças. São partes de uma coisa inteira; metade de uma outra metade, que chegaram ao presente gravadas nas páginas de um livro assáz (sic!) despretensioso, convenhamos, apenas sugerindo uma história no contexto de uma vida.[...]

Alagoinhas foi o nosso berço. Lá vimos o sol nascer e morrer todas as tardes incendiando o céu no horizonte. Lá correremos de pés no chão pelas ruas, e andamos depois, numa sequência natural de vida. Lá sonhamos como sonha a mocidade feliz.

A ‘Terra da Laranja’ não tem mais laranjas. Pelo menos que lhe dê direito ao nome... Mas tem um fascínio que une, em corrente, o pensamento de seus filhos ausentes. (1987, p. 14).

A primeira crônica, “Viajando no ‘Pirulito’”, vislumbra o desenvolvimento da cidade: “Voltava de uma viagem cheia de novidades para mim, que nada conhecia além da cidade que morava. Regressava à Alagoinhas depois de alguns dias passados em Salvador.” (1987, p. 17). No trajeto, aos poucos, enxerga a Rua Dois de Julho coberta pela luz da lua, e se encaminha a Estação São Francisco. O trajeto também percorre atrás da Rua 15 de Novembro. No caminho da Estação até sua casa, foi relatando sobre o Plano Inclinado e o Elevador Lacerda, em meio ao silêncio da noite, até chegarem à Praça do Cruzeiro: “[...] onde existia uma enorme cruz [...]. Foi remodelada na ocasião da inauguração da luz elétrica em 29 [...] recebendo o nome de Praça Ruy Barbosa” (1987, p. 21). A crônica informa onde a escritora morava:

Era a Rua 24 de Outubro, nome colocado depois da Revolução de 30, data da vitória das forças revolucionárias. Anteriormente em 24 de Fevereiro. Na mesma época, a cidade de Alagoinhas passou a ser oficialmente: ‘Cidade de Joaquim Távora’, em homenagem ao herói da revolução e irmão do Gal. Juarez Távora. [...] A nossa cidade voltou a ter seu antigo nome, quando, por questões políticas, foi revogado o decreto assinado pelo Prefeito. Voltou a ser ‘Alagoinhas’, cujo nome já se completava: a ‘Terra da Laranja’.

Outro destaque importante encontra-se registrado na crônica “A terra da laranja”, e a escritora narra o tempo em que Alagoinhas fazia jus ao título, pois, já há algum tempo, essa titulação afastou-se de terras locais: “Na década de 30 houve um incremento na plantação de grandes laranjais. Desde o tempo das ‘Lagoinhas’, que se plantavam belos pomares; [...] as laranjeiras carregavam tanto que era preciso colocar escoras” (1987, p. 29). E prossegue: “Eram também grandes cultivadores de laranjas, Diomedes Robato, Mascarenhas, Álvaro Cirne Dantas, Lucio Bento Cardoso, Alípio Martins, Cid Bastos, e muitos outros”. (1987, p. 30).

Em “Vida sócio-cultural”, pode-se vislumbrar a vida cultural da cidade, comparando o bar de Salvador, “Café das meninas” ao Salão

Moderno de Alagoinhas, sempre animado pelas tocatas de piano em meio a discussões políticas, ou palestras informais entre amigos. O Salão Moderno localizava-se próximo à Praça do Comércio (Rua Anísio Cardoso) quase em frente à Prefeitura Municipal, antigo “Palácio da Municipalidade, onde existia um Salão Nobre que mantinha uma exposição de quadros, inclusive o do Comendador Moreira Rego, um dos fundadores da cidade. Destaca a Igreja de Santo Antônio, elevada a Matriz, em 1871. Além da Matriz, havia as Capelas de Santa Tereziinha e Nossa Senhora das Candeias: “Ambas muito simples, mas bastante frequentadas” (1987, p, 36). Outro destaque é dado a Santa Casa de Misericórdia, localizada próxima à Praça Ruy Barbosa. As festas aconteciam às Praças J.J. Seabra e Ruy Barbosa, onde as bandas Euterpe Alagoinhense e Cecilianiana animavam a população: “[...] será que, em Alagoinhas, alguém esqueceu essas bandas que tanto brilho deram às festividades da cidade? [...] das belas coisas de um tempo que passou, ficaram essas autênticas expressões sócio-culturais, fazendo parte do acervo do lugar”. (1987, p. 40).

Em “Nossa família” (1987), narra sobre seus familiares e localiza a casa de seus avós maternos: à Rua Conselheiro Saraiva, próxima à Praça Ruy Barbosa e vizinha à residência da família de Suzana Melo Barreto, que foi professora na cidade durante muitos anos, ocupada depois pela Escola Santíssimo Sacramento.

Seu pai casou-se duas vezes, provocando transformações em sua vida, mas relata que foi uma bela cerimônia:

Foi uma festa bonita. A casa estava feericamente iluminada a gás acetileno. Uma luz azulada... Cheirava a tinta fresca, e a pintura era clara e suave. [...] Na sala de jantar, havia uma barra larga pintada a óleo com quadros de frutas coloridas.

Foi um esmerado trabalho de João Hilário, um pintor de parede que, na época, embelezou muitas residências em Alagoinhas. (1987, p. 54).

Não sai da memória sua casa; daí a crônica “A velha casa”, adquirida por seu pai, ainda solteiro: (1987, p. 57):

[...] embora com as deficiências decorrentes da falta de infraestrutura da cidade que, na época não tinha serviços de águas e esgotos e nem energia durante o dia. Lá em casa não havia cisterna, e ficava-se na dependência dos aguadeiros que vendiam água da Fonte do Lima, em barris carregados por jegues e jumentos.

“O caminho da feira” descreve as ruas largas e planas de Alagoínhas, constituída por construções baixas; o sol batia no chão arenoso e refletia uma claridade estranha, que lhe dava um quê de tristeza, diante da cidade mal iluminada. A rua onde se localizava a casa de Joanita Santos era movimentada, pois era o caminho para Alagoínhas Velha, por onde passavam os feirantes em suas montarias, carregando seus artigos para vendas em caçuás e carros de bois, guiados por homens do campo, que passavam pitando seus cigarros de palha. Nessa rua moravam os filhos de Vitor Viana, Cid Bastos, de Alfredo Magalhães e os do Sr. Batista: “Todos nos davam ‘adeuzinho’ mexendo os quatro dedos da mão direita, como mandava o figurino da época, um meio de extrapolar um cumprimento gentil sempre acompanhado de um sorriso”. (1987, p. 71).

A crônica “Menina moça” expressa seus sentimentos de menina e os interesses da época, incluindo namorados, coleções de fotos de artistas de cinema e outras curiosidades:

E num comportamento de acordo com a idade que tinha, comecei a idealizar alguns sonhos ou situações felizes, antes que a vida levasse-me de roldão. E eu tentei! Andava alheia as coisas que se passavam ao meu redor. Adorava o silêncio que propiciava a reflexão... e foi assim que desejei, um dia, morar com ‘alguém’, numa casinha toda branca, na beira da estrada, silenciosa e acolhedora. (1987, p. 79).

Não escapa à memória de Joanita Santos: “Férias na fazenda”, “Coisas de estudante”, “O cartório”, “A advogada”, “Nasce o Rotary de Alagoínhas”, “As festas dançantes”, “Veraneio”, “Um ‘Oh!’ desanimado”, “O novo ginásio”, “Viagens pelo sertão”, “A fiscal”, “Momentos de reflexão”, “O noivado”, “A futura família”, “O término da guerra”, “As últimas compras”, “A cabocla Salomea”, “O casamento”, culminando com “Primeira filha”.

Pelas crônicas, perpassa um desejo de retorno ao passado, haja vista as sugestões de que a cidade e sua população eram felizes e estavam satisfeitos com a cidade. Porém, a leitura atenta permite perceber, também, o desejo de que aconteçam as transformações que pululam em outras cidades. De condição financeira privilegiada, a escritora detinha-se criticamente sobre a cidade, mesmo envolvida pela saudade.

A ESTRADA PERCORRIDA POR LUZIA SENNA

Luzia das Virgens Senna nasceu em Queimadas, no dia 26 de junho de 1946, na Fazenda São Joaquim, localizada no município de Queimadas-BA; filha de Irineu Gomes das Virgens e Cândida Ferreira das Virgens. Mas, ainda jovem se mudou para Alagoinhas, onde constituiu família, concluiu o Ensino Fundamental e reside até a atualidade.

Do seu livro de crônicas, **A estrada por onde passei** (2011), resplandece uma época em que a sertaneja colocava seu traje apropriado e se encaminhava à lavoura, ao tempo em que alimentava o sonho de morar em uma cidade grande para melhorar sua vida e da futura família. Luzia Senna narra façanhas alegres e tristes entre as fazendas São Joaquim, São Miguel, São Bento, Encantada, Alegrete; as cidades de Aramari e Alagoinhas; breve passagem pelo Rio de Janeiro e o retorno a Alagoinhas. Os trinta e nove capítulos sugerem acontecimentos sociais, culturais, educacionais, econômicos e religiosos que enriqueceram sua vida, em meio a histórias de famílias, ruas, praças, cidades, festejos e muitas mudanças.

O livro apresenta como abertura um poema de sua autoria, e aqui seguem alguns versos (2011, p. 13):

Quem é ele
Da estrada por onde passei
É uma estrada bonita,
Cheia de curvas
Mas muitas planícies ela tem
Não sei para onde vou

Também não sei de onde venho
Só sei dizer que caminho
Procurando um alguém
Que neste planeta sofrendo
Ele caminhou também
Estou falando daquele
Que veio pregar o amor
E todos sabem quem é ele,
Ele é o Cristo Redentor.

Em seguida, narra o motivo principal do seu livro (2011, p. 15):

A estrada por onde passei

No Brasil existem muitas fazendas, algumas são tão bonitas que até parece um paraíso. Nelas vive o homem do campo, o caboclo caipira, que vive sossegado longe das cidades onde a vida é agitada, confusa, e as pessoas não têm tempo para contemplar a natureza, à noite na fazenda o céu é mais bonito, as estrelas mostram mais brilho, a lua é mais formosa. Durante o dia, também podemos ver melhor a beleza do céu, suas cores são mais alegres, as nuvens alvas se parecem com algodão deslizando num tapete azul.

Quando a noite não tem luar o zumbido dos insetos parece zoar mais alto enquanto podem ser apreciados e os pirilampos demonstram seu balé.

Começo este livro comentando sobre fazendas, porque é numa delas que estão minhas raízes. E, por esta razão sinto-me uma pessoa honrada, motivo pelo qual me faz desabrochar o desejo de descrever a estrada da minha vida.

No primeiro texto, “Fazenda São Joaquim”, a escritora narra sua felicidade e orgulho em informar sobre o lugar onde nasceu e, ao mesmo tempo, relata que no local foi onde nasceram seus avós, e conta: “No deserto das caatingas daquele sertão baiano havia uma casa, não existia nenhum vizinho, nela morava meu bisavô Januário”. (2011, p. 15).

Em “Uma boa lembrança”, conta sobre seu nascimento e sobre seu amor por Vovô Dindinho Telésforo, que foi quem escolheu seu nome. Luzia Senna cresceu, mas nunca esqueceu a cantiga que ele entoava para ela (2011 p. 16-17):

Ó negra perigosa só é Luzia
Ela dá no coice, ela dá na guia.
O cavalo dela é uma nivilha
O cachorro dela é uma cutia,
A sela dela é uma rodilha...

Na imaginação da escritora, a Fazenda São Joaquim é “Um jardim do Éden”, pois nela vivia “[...] uma felicidade sem fim”. (2011, p. 20).

Em “Uma gota d’água”, retorna a se expressar sobre a Fazenda São Joaquim (2011, p. 26): “A Fazenda São Joaquim não existe mais, porém, como uma gota d’água no oceano, seus grãos de areia fazem parte do Planeta Terra”.

Em “Fazenda São Miguel”, sua família passa por transformações, mas, quando vai a passeio ao sertão, relembra “[...] banhos de rios, brincadeiras com as primas, caçadas aos ninhos de passarinhos [...]”. Todas essas aventuras deixavam minha mãe com cabelos brancos, eu guardo na memória e sei que jamais esquecerei”. (2011, p. 28).

Face dificuldades, a família de Luzia Senna passa por Alagoínhas para ir a Fazenda São Bento, em vez de ir a São Paulo, que era o habitual à época. Em “Estação de São Francisco”, a sensação de viajar de trem mexe com suas emoções e a chegada a Alagoínhas é assim descrita (2011, p. 36):

Pouco antes do pôr do sol chegamos ao destino, Estação de São Francisco, em Alagoínhas. O movimento era intenso, abraços pra lá, abraços pra cá dos que chegavam e dos que partiam, alguns choravam as despedidas porque mais uma vez o trem partiu com destino a Salvador. [...] Quando a noite chegou acenderam-se as luzes, fiquei admirada! Nunca tinha

visto luz elétrica, só conhecia luz de candeeiro, quantas coisas maravilhosas têm uma cidade! (2011, p. 36).

A “Fazenda São Bento” tinha uma peculiaridade (2011, p. 38):

Havia outras fazendas ao redor, [...] nesta havia algumas diferenças entre as outras porque tinha uma escola, três casas e uma capela. Foi nesta escola que fui matriculada pela primeira vez, cursando a primeira série, na capela fiz a primeira eucaristia e estes foram os dois motivos que me causaram alegria e felicidade.

A escritora alimentava o desejo de estudar, daí seu contentamento, e ela ainda desejava tornar-se professora. Mas sua família ampliou e não conseguiu concluir seu intento (informação constante em seus relatos informais).

Sua vida foi instável, no que se refere a mudanças, e seu pai resolve mudar para Alegrete, quando a família estava aclimatada à Fazenda São Bento: “[...] por isto [...] sentimos a dor da saudade, a dor de uma despedida, porque partimos levando conosco lembranças de um passado”. (2011, p. 39). Essa saudade pode ser lida na crônica “Natal em Alegrete” (2011, p. 39).

Do Alegrete, seu pai resolve mudar para Alagoinhas e morar em um sítio localizado no Jacaré de Dentro, Rua do Catu, Riacho do Mel e Miguel Velho. Mas, inicialmente, essas moradias não lhe agradaram e nem a sua mãe e irmãs, porque estavam acostumadas ao trabalho na lavoura e não apenas a atividades domésticas.

Em meio a idas e vindas, conheceu Osmar (1962), com quem se casou (1964) e constituiu família, não sem antes trocarem cartas de amor (2011, p. 52):

Fazenda Encantada, 28/12/1962

Osmar

Recebi com alegria sua carta, contendo a voz sincera do seu coração.

Sim, ela pareceu sincera desde as primeiras linhas.

Então, você me ama... e eu sinto-me encorajada a confessar o mesmo.

E sinto que tenho o dever de agradecer a você, toda essa

dedicação todo o afeto que você me oferece. E se você me ama, eu também o amo.

Sinceramente

Luzia Ferreira das Virgens

Depois de casada, foi morar em Aramari-BA, e ficou feliz por residir em uma cidade. Mas, com a morte trágica de seu pai, Osmar convidou Luzia para morar em Feira de Santana e, posteriormente, Rio de Janeiro. A família gostou do tempo vivido no Rio de Janeiro, mas resolve voltar à Bahia, conforme o texto “Meu aconchego” (2011, p. 74):

Quando meu marido decidiu voltar pra Bahia vendeu a Kombi e, ao chegar em Alagoinhas não tinha mais casa, nem carro, nem emprego... Só o que não lhe faltava era coragem pra lutar, trabalhar, porque sempre foi e será um verdadeiro ‘herói’.

O romantismo de Luzia Senna derrama-se nas descrições e sugestões oriundas de metáforas que proporcionam conflitos de uma mulher que começa a estudar sozinha, pela imitação e, no desenrolar de sua vida, consegue atingir seu desejo: escrever livros e textos esparsos, pois ela é, também, cordelista. Ressalte-se que suas publicações acontecem por meio da ajuda de sua família, já tendo publicado três livros. Graças a essa generosidade familiar, conseguiu rememorar as cidades e fazendas que passaram pelas estradas de sua vida, constituída por experiências marcantes.

À GUIA DE CONSIDERAÇÕES FINAIS

Narrativas memorialísticas e autobiográficas associam-se a histórias carregadas de tradições e experiências, ao evocar e avaliar fatos, aprendizagens e padrões que precisam de superação em prol de uma forma de vida mais intensa. Sob o pensamento patriarcal, Maria Feijó, Joanita Santos e Luzia Senna foram regadas e, através da escrita, manifestaram (in)satisfações e desejos, diante de cidades que, perto ou longe, não conseguiram esquecer.

As produções literárias de Maria Feijó, Joanita Santos e Luzia Senna contribuem para estudos e pesquisas, porque sugerem passagens das vidas de mulheres cujas representações resultaram de memórias da infância, meninice, adolescência e vida adulta no contexto familiar

e profissional, incluindo-se as histórias vividas em praças, ruas, escolas, rios, pontes, estação ferroviária e trens, dentre outros; permitindo desenhar cidades dos períodos e contextos demarcados (século XX) e relacioná-las aos tempos atuais. As escritoras alagoinhenses permitem, através de suas produções, que sejam analisadas situações reveladoras de episódios marcantes para as cidades e seus cenários multiformes e diversificados, em tempos ainda de submissão das mulheres.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Ivia. **Interfaces**. Ensaios críticos sobre escritoras. Ilhéus: Editus, 2005.
- DELORY-MOMBERGER, Christine. **Biografia e educação: figuras do indivíduo-projeto**. Trad. de Maria da Conceição Passegi, João Gomes da Silva Neto e Luis Passegi. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2008.
- FEIJÓ, Maria Feijó. **Alecrim do tabuleiro**. Crônicas evocativas de Alagoinhas. Rio de Janeiro: Max, 1972.
- SANTOS, Joanita da Cunha. **Traços de ontem**. Belo Horizonte: Graphilivros, 1987.
- SENNA, Luzia das Virgens. **A estrada por onde passei**. São Paulo: Scortecci, 2011.
- SOUZA, Elizeu Clementino de; MINGNOT, Ana Cristina Venancio (Orgs). **Histórias de vida e formação de professores**. Rio de Janeiro: Quarteto: FARPEJ, 2008.

CONTAÇÃO ANEDÓTICA E REDESCOBERTA DE OUTROS MODERNISMOS – A RESPEITO DO LIVRO MODERNISMO, BAHIA & SERGIPE, DE GILFRANCISCO

Dr. Thiago Martins Prado
(CNPq-PQ/PPGEL-DMMDC-UNEB)

Com 100 anos de realização da Semana de Arte Moderna recentemente comemorados, é necessário repensar a difusão dos ideais modernistas na Literatura Brasileira, evitando-se cair no erro de eleger eventos escassos (considerados importantes) a dar golpes na história e, de uma hora para outra, realizar mudanças no cenário estético-nacional. Nesse sentido, aproveitar a data para elogiar momentos cristalizados pela historiografia tradicional parece prolongar o equívoco de que o modernismo brasileiro dependeu de um grupo pequeno de artistas bem intencionados e de que o único solo sagrado no qual tais ideais puderam ser concebidos e aplicados estaria em São Paulo.

Se desarmarmos as armadilhas tradicionais da historiografia literária, melhor dizendo, se escolhermos modificar o gênero discursivo usual da narratividade histórica da literatura, é possível experimentarmos a abertura para uma outra dimensão ainda não falada sobre o início do modernismo como evento literário. Modificar a forma de contação é também, nesse sentido, abrir uma porta até então trancada; é despertar assuntos ocultos (esquecidos ou invisibilizados) que podem ser agora manifestos por um estilo e por uma estrutura de linguagem que nos havia sido censurados na organização do saber da matéria da história literária. Sob essa perspectiva, o livro *Modernismo – Bahia & Sergipe*, de Gilfrancisco, ao se deixar influenciar por um modo anedótico de apresentação dos eventos literários, nos dá uma interpretação a respeito do modernismo literário nacional como um movimento descontínuo que se permite a vários inícios, em diversos locais e sob

a adoção de uma série de particularidades que desafiam os momentos consagrados já eleitos pelos compêndios de literatura.

Ao vislumbrarmos a caracterização de anedótica à forma de contação da história da literatura por Gilfrancisco, devemos reconhecer a palavra anedota em sua tridimensionalidade. Desde seu significado etimológico, a anedota reserva a ideia do não publicável ou do não publicado; depois seu sentido varia para um detalhe curioso pouco conhecido ou não divulgado que ocorre em segundo plano a uma eventualidade ou personalidade já narrada pela história oficial e, posteriormente, seu significado aproxima-se ao gênero textual da piada, em sua forma satírica, picante ou jocosa. Como material não publicável, como historieta a revelar um narrador bisbilhoteiro ou como relato de episódio sarcástico, a anedota possui uma ideia de narração irrelevante, uma narração lateral invasiva e sem peso para a marcação histórica ou ainda uma narração pouco séria. Nesses três significados, a anedota é descaracterizada como forma capaz de organizar um saber histórico consistente – a inconveniência do modo anedótico do relato se compara aos dados espúrios que precisam ser eliminados das demonstrações estatísticas.

No entanto, a publicação *Modernismo – Bahia & Sergipe*, quando se deixa influenciar pela forma anedótica, tensiona determinadas orientações que costumeiramente organizam o saber necessário à construção de uma historiografia literária. Quando se realiza pela vertente do não publicável, a forma anedótica de Gilfrancisco desestabiliza a eleição dos materiais dignos para a retratação da história da literatura; quando se apresenta sob a dimensão do relato curioso e particular, ela apaga as fronteiras do que se considera esfera pública ou esfera privada na validade para a escrita da história da literatura; quando se põe sob uma influência satírica dos episódios contados, ela interrompe o estilo discursivo sereno da historiografia literária, de modo a priorizar, em diversos momentos, o estilo cômico.

Ainda que, nesses três ângulos, a forma anedótica contida nessa publicação de Gilfrancisco proponha uma reforma no modo de narrar a história da literatura – mais especificamente, no modo de narrar o modernismo literário brasileiro –, a contribuição mais impactante da

eleição dessa estruturação narrativa é desatrelar-se da obsessão de uma unidade nacional a apresentar o movimento modernista sob uma perspectiva da univocidade. Desse modo, a forma anedótica de Gilfrancisco multiplica relatos laterais, considera a variação local, temporal, cultural e, por fim, torna o movimento modernista plural e, muitas vezes, acidental em seu processo constitutivo.

A elevação de uma camada relativamente estável de tradução do início do movimento modernista como um cruzamento irradiado das manifestações europeias com a obstinação do grupo paulista por uma revolução estética aparece, portanto, desafiada por publicações como *Modernismo – Bahia & Sergipe*. Gilfrancisco nos obriga a falar a respeito das diversas origens do modernismo sob as diferentes ambiências em que tal movimento se apresentou e também em tempos variáveis de instalação de uma multiplicidade de grupos modernistas ao redor do país.

Nesse livro, se considerarmos a perspectiva do material utilizado pelo pesquisador Gilfrancisco, encontraremos determinadas fontes por ele evocadas: a) revistas que tiveram pouquíssimos números e que influenciaram os grupos modernistas locais da Bahia e de Sergipe; b) colunas de jornais de grande circulação ou jornais de pouquíssimos exemplares como meios de promoção do modernismo baiano ou sergipano; c) poemas e manifestos esparsos e perdidos em arquivos públicos ou particulares; d) conversa pessoal (passada ou mais atual) como forma de testemunhar os personagens baianos ou sergipanos do modernismo por meio dos próprios ou de seus próximos, como familiares, amigos, rivais, etc.

Nessa primeira perspectiva, além de Gilfrancisco potencializar os campos de exploração do material para a escrita da história dos modernismos literários, cabe destacar também que ele propõe espaços para futuros pesquisadores no sentido de realizar achados possíveis, desde que tais estudiosos estejam dispostos a considerar os materiais ditos indignos (não publicáveis) para a investigação. Por exemplo, em relação à coleta dos epigramas do modernista baiano Pinheiro Viegas, é possível o encontro desses materiais em arquivos de redações de jornais ou ainda nas lembranças ressonantes que ecoam nas mentes daqueles

que conservam o registro oral da veia satírica de Viegas – principalmente quando, entre mesas de bares, tais memórias emergem, mesmo que o relato advenha de uma pessoa que não o tenha conhecido. Nesse sentido, Gilfrancisco nos leva a entender que, para a velocidade satírica de um Pinheiro Viegas, que fazia troça de tudo e sob uma base de predominância da cultura oral tal como um novo Gregório de Matos em pleno modernismo, é necessário romper com os materiais tradicionais eleitos pela crítica, como obras publicadas, para o mapeamento da história literária.

Considerando a manifestação da forma anedótica de Gilfrancisco como exposição de relato de curiosidades, há uma série de ilustrações que são por essa publicação apresentados, que tiram o véu dos bastidores da apresentação, da consagração ou da desqualificação de um artista na cena modernista baiana ou sergipana: a) as historietas de proximidade com colunistas de arte em jornais de grande circulação; b) relatos pessoais retirados de cartas interceptadas de artistas entre estados distintos: Bahia-Pernambuco-Sergipe; c) episódios coletados sobre os locais de reunião e conagração dos grupos modernistas baianos e sergipanos (cafés, recitais, bares, sinucas, eventos culturais, etc); d) narrações diversas sobre o comportamento de determinados artistas em meio ao ambiente de formação ou dissolução dos grupos modernistas, etc.

Nessa segunda perspectiva, a forma anedótica de Gilfrancisco contribui para o derretimento da imagem cristalizada dos artistas derivada de eventos extraordinários ou sob a aura de uma mentalidade genial afastada da realidade dos homens comuns. A apresentação da vida particular e cotidiana dos modernistas baianos e sergipanos ou dos jogos sociais (rituais) de eleição dos objetos estéticos fornece uma ideia de que é válido o estudo da privacidade e dos causos que permeiam os participantes da cena literária a fim de se entender a razoabilidade das dinâmicas e das estratégias que permitem a emersão dos objetos estéticos e dos seus autores. Como exemplo, em relação ao modernismo literário sergipano, destaque-se que Gilfrancisco constata que, embora os estudos da crítica tenham eleito José Maria Fontes como um dos mais importantes implementadores do movimento no estado

de Sergipe, é perceptível como a historiografia literária posicionou-o como figura pontual, sem estabelecimento de maiores divulgações de sua produção. Ou seja, José Maria Fontes praticamente tornou-se um arauto do modernismo literário no estado de Sergipe, mas sem voz própria e sem possibilidade de apreciação ou revisionismo presentes. No levantamento de Gilfrancisco, uma série de fenômenos podem vir a explicar tal situação: as pequenas tiragens de seus livros e a distância temporal em que eles se encontram são um impedimento obviamente material. Entretanto, por um conjunto de histórias apresentadas ao pesquisador, evidenciou-se que José Maria Fontes foi prejudicado por um temperamento difícil, que o afastou dos amigos e dos núcleos de consolidação ou propagação do modernismo literário no estado de Sergipe. Considerando que José Maria Fontes viveu um bom período sem moradia fixa, falta constante de uma renda equilibrada e angustiado pela ausência de recursos para a publicação das obras por ele escritas, os relatos a respeito de seu comportamento pessoal e da ausência de habilidade em se mover nas cenas sociais exigidas pelas dinâmicas dos grupos de artistas sergipanos atestam o motivo do apagamento de sua obra. Entretanto, mesmo que os causos levantados por Gilfrancisco possam nos sugerir tal interpretação, é possível dizer que a escuta sensível às historietas e a sua contação aqui como forma de anedota também apontam uma saída: no passado, o historiador Jackson da Silva Lima revelou, por meio de um relato pessoal, que tentou por diversas vezes a publicação dos trabalhos de José Maria Fontes e que, não tendo conseguido, há uma probabilidade imensa de que esses escritos organizados ainda possam estar sob posse dos familiares. A descoberta dos tesouros passa pela fofocaria geral dos bastidores das cenas literárias – e aqui se apresenta uma chance de se fazer justiça a um poeta sergipano que foi tragado pela historiografia tradicional como mero marcador de período literário.

Em relação à influência satírica e jocosa da forma anedótica, Gilfrancisco dá abertura ao relato de alguns casos dentro das ambiências de formação desses grupos modernistas que, por serem pitorescos ou risíveis, nos levam à compreensão do percurso de construção de saberes estéticos como um processo que nasce assistemático, por vezes,

caótico. Desse modo, a galhofa, como resultado do relato, pode ser interpretada como chave de reinstauração dessa dinâmica acidental e não previamente planejada (ou ainda indisciplinada). Em *Modernismo – Bahia & Sergipe*, teremos: a) ataques satíricos entre os próprios membros do modernismo, a ampliar a divergência de ideias num mesmo grupo ou entre os grupos; b) relato sobre a construção de personagens baseados em expoentes do modernismo, de modo a torná-los seres repugnantes e risíveis; c) testemunhos com explícita autoironia bem humorada a respeito de obras de baixa qualidade produzidas em tempos de investigações modernistas; d) testemunhos pilhéricos sobre performances comportamentais que chocavam propositadamente a moral dos transeuntes, etc.

É interessante perceber que uma organização cômica do saber para a historiografia literária acentua ainda mais o processo de dessacralização dos artistas ou das suas obras. Como lição antiga de Aristóteles, a base cômica constituída pelo teatro grego antigo imita as ações de homens inferiores. Desse modo, a imagem do artista detentor de uma genialidade distante do homem comum é questionada; suas obras, portanto, são relidas como produções que emergiram não só do empenho, mas também do acidente, e com uma proximidade dos atos sociais mais vulgares e cotidianos. Dentre essas cenas risíveis, é interessante destacar o testemunho autoirônico de Jorge Amado a respeito do romance *Lenita*. Tal romance foi construído por três autores: Dias da Costa, Edison Carneiro e Jorge Amado (sob o pseudônimo de Y. Karl), e cada um deles seria responsável por um capítulo. O jocoso da história é que, ainda que tais autores sejam expoentes da literatura baiana, o resultado foi péssimo. Conforme o próprio Jorge Amado, o romance era tão ruim, que precisou de três autores. Em meio a esse levantamento, o pesquisador Gilfrancisco também fornece uma pista de investigação: os relatos satíricos podem favorecer a descoberta de objetos estéticos que passam ao largo da consagração da historiografia literária tradicional – tais objetos são importantes para a reinterpretação dos projetos estéticos desses modernistas.

De um modo, é possível concluir que um dos ensinamentos da obra *Modernismo – Bahia & Sergipe* é de que o que antes fora consi-

derado material espúrio à historiografia literária, quando considerado, modifica radicalmente os resultados da apresentação da história da literatura. De outro modo, pode-se admitir que essa metodologia anedótica de Gilfrancisco faz-se sob orientação das próprias experimentações que basearam boa parte da produção estética modernista – isso pode ser constatado, por exemplo, no modernismo mais falado de Mário de Andrade, com *Macunaíma*, ou de Oswald de Andrade, com os poemas-piada. Se a literatura, em sua forma de organização de saber, dá saltos quânticos, a crítica literária, com *Modernismo – Bahia & Sergipe*, é convocada a ajustar os relógios e os passos.

REFERÊNCIAS

GILFRANCISCO. *Modernismo - Bahia & Sergipe*. Aracaju: Edições GFS, 2022.

O JARÊ E AS RELAÇÕES DE PODER EM TORTO ARADO, DE ITAMAR VIEIRA JUNIOR: USOS DA LITERATURA COMO FONTE HISTORIOGRÁFICA

Tulio Nepomuceno de Oliveira – CAPES/UNEB

Joabson Lima Figueiredo – UNEB

1. INTRODUÇÃO

O presente artigo pretende evidenciar a relação entre a Literatura e a História, enquanto campos do conhecimento, além de destacar algumas abordagens encontradas no livro *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior (2019), escritor baiano, sobre as relações de poder atribuídas na obra literária, bem como contextualizar a narrativa ao *Jarê*¹, uma manifestação cultural religiosa praticada na região da Chapada Diamantina, no interior da Bahia, que é constantemente evidenciada ao longo da narrativa.

Ressaltar o *Jarê* enquanto manifestação religiosa da Chapada Diamantina é destacar o surgimento do garimpo e, consequentemente, valorizar as origens da região e as influências culturais recebidas com a chegada dos garimpeiros de outros estados ao interior da Bahia, apesar de todo um contexto de luta e mortes entre coronéis, em busca da riqueza. Após anos de mineração e extração da terra em busca do diamante, a única pedra preciosa que conseguiu resistir a tanta exploração foi a sincrética religião das Lavras Diamantinas².

Há uma grande controvérsia em destacar as relações de poder, no que se refere à população negra presente no livro e, consequentemente, fora da ficção, quanto à manifestação religiosa e o direito à terra. Na

1 Ronaldo Senna (1998), antropólogo e pioneiro na pesquisa sobre o jarê, traz em seu livro *Jarê - uma Face do Candomblé*, a definição de jarê como um “candomblé de caboclo”, isto é, um culto resultante do encontro de entidades yorubás com entidades nativas. Ele ainda afirma que a singularidade do Jarê frente a outros candomblés de caboclo é sua ligação com o garimpo de diamantes.

2 As Lavras Diamantinas correspondem ao território conhecido Chapada Diamantina, uma região de serras situada no centro do estado brasileiro da Bahia. Faz parte do conjunto de serras e planaltos do Leste e do Sudeste do relevo do Brasil.

obra, é perceptível como as relações de poder são praticadas: o ancestral, passado de forma hereditária; o aquisitivo dos fazendeiros, aqueles que mandam e determinam sobre o que pode ou não ser feito naquela propriedade particular, e o social, atribuído à população ao lutar por seus direitos à terra. Cabe destacar que essas relações não se limitam ao contexto político, muito pelo contrário, uma vez que sempre se fez presente nas relações humanas, desde os tempos remotos. Onde há pessoas, há alguma forma de poder (FOUCAULT, 1979).

Também é importante destacar que praticamente tudo, correspondente à existência humana, pode ser considerado uma fonte para a pesquisa, seja um livro, um filme ou uma música, desde que forneça um suporte suficiente ao pesquisador que fará a sua análise. As fontes historiográficas, sejam literárias ou não, podem ser compreendidas como máquinas do tempo aos historiadores, uma vez que são marcas da história. Ou seja, é tudo que proporciona à humanidade um acesso significativo à compreensão de um passado vivido e as suas rupturas no tempo presente.

Todas as fontes literárias disponibilizam, de alguma forma, conteúdo ao historiador, mas para isso elas precisam de algum tipo de suporte para existirem, seja material ou imaterial. Uma fonte literária pode falar sobre determinada coisa do passado, mas apresentar muitas outras que ficam subentendidas, uma vez que elas assumem novos papéis para além da mera disponibilização e comprovação do conteúdo informativo.

Embora haja distanciamentos claros entre História e Literatura, Chartier (2001) destaca que há muitas justificativas que as minimizem, tais como: a evidenciação das representações do passado propostas pela literatura; o fato de que a literatura se apropria do passado e também dos documentos e técnicas encarregados de manifestar a condição de conhecimento da disciplina histórica, de tal modo que algumas narrativas se apropriaram de técnicas próprias da história com intuito de aproximar e atribuir a ilusão de um discurso histórico.

2. HISTORIOGRAFIA: DAS FONTES HISTÓRICAS À FONTE LITERÁRIA

A historiografia, inicialmente compreendida como estudo ou registro de uma marca temporal da história, nem sempre foi tratada como nos tempos modernos, com a diversidade de fontes e de possibilidades arqueológicas que existem hoje. A historiografia significa o mesmo que a “História escrita pelos historiadores”, segundo Barros (2019, p.258), o que equivale ao conjunto de trabalhos realizados por eles. Também pode ser percebida como uma fonte informativa sobre um determinado tempo e espaço, bem como sobre uma sociedade com os seus rituais e costumes culturais.

Na contemporaneidade, a historiografia, antes restrita a tipos específicos de documentos, foi provocada a expandir o seu interesse por novos objetos, passando a necessitar de outros tipos de fontes, para além das tradicionais crônicas e arquivos oficiais. Esse aspecto está ligado à constante imposição de denominar a fonte histórica em detrimento da noção errônea e ultrapassada de documento, além de que a ideia de venerá-lo como princípio único da operação historiográfica não faz mais sentido.

As fontes históricas possibilitam ao historiador a reconstituição de um passado vivido e, por isso, apresentam-se de maneira diversa, agrupando-se em fontes escritas, materiais, iconográficas, visuais e orais. Contudo, foi somente a partir da Revolução Documental³, evidenciada na revista dos *Annales*⁴, fundada em 1929, que as correntes historiográficas tradicionais sofreram rupturas estruturais, o que oportunizou à História um novo modo de se compreender o mundo, possibilitando um maior número de fontes para serem utilizadas como pesquisa histórica e permitindo à Literatura ser consultada como fonte, diante da sua representação e contextualização da realidade.

³ Este novo olhar sobre as fontes históricas foi denominado por Le Goff (2003) como “revolução documental”.

⁴ Os historiadores Lucien Febvre, Marc Bloch, Peter Burke e Fernand Braudel podem ser descritos, nesse período da revolução francesa da historiografia, pelo qual a velha historiografia foi reformulada, deixando de se limitar aos documentos oficiais, através da obra francesa *A Escola dos Annales*, escrita e publicada por Peter Burke em 1989 e republicada em 2011 pela editora UNESP.

No livro *A Fonte Histórica e seu Lugar de Produção*, José d'Assunção Barros destaca que, com a fonte histórica, “um historiador faz a sua viagem no tempo, a outras épocas, a mundos sociais que não poderia conhecer de nenhuma outra forma se estes não tivessem nos deixado resíduos de sua presença ao longo da história humana” (BARROS, 2020, p.15) e que “tudo pode se tornar uma fonte histórica: obras de literatura, jornais, cartas, objetos ou quaisquer outras coisas produzidas pelos seres humanos em sua vida social” (BARROS, 2020, p.15). Cabe aos historiadores extrair das suas fontes históricas meios de compreender um tempo transcorrido, uma sociedade que já se transformou ou acontecimentos históricos que ficaram no passado.

Tanto o texto historiográfico quanto o literário são elaborados em um lugar de produção temporal específico do próprio escritor/historiador. Essa marca temporal do conhecimento literário, por exemplo, segundo Roger Chartier (2001), “[...] tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 2001, p. 16), é o que comprova que uma obra literária pode contribuir para descoberta das vivências de uma determinada época e pode ser retratada como uma fonte de pesquisa histórica.

Essa discussão sobre historiografia parte de uma perspectiva que concebe a Literatura como uma fonte textual, seja através de um livro ou de uma outra obra que tem o seu caminho já consolidado e que, tanto no campo do saber literário quanto no historiográfico, tem-se a noção de um texto que é produzido a partir de um período específico. Isso quer dizer que é preciso refletir sobre a possibilidade desse documento textual ser de uma determinada época em que foi publicado, como também sobre a própria realidade em que ela foi estabelecida.

A história e a literatura, enquanto áreas do conhecimento, são estabelecidas como construções de sentido acerca de um acontecimento e, por isso, são tão semelhantes. Em relação a isso, Pesavento (2006) aponta que a Literatura é uma fonte privilegiada para o historiador, pois lhe oferece uma extensa possibilidade ao universo ficcional, permitindo acesso a uma estrutura que outras fontes não ofereceram. Ela é “[...] uma narrativa que, de modo ancestral, pelo mito, pela poesia ou

pela prosa romanesca fala do mundo de forma indireta, metafórica e alegórica” (PESAVENTO, 2006, p. 6). Nesse mesmo segmento, Pesavento reforça que a relação entre a História e a Literatura se resolve no plano epistemológico, mediante aproximações e distanciamentos, entendendo-as como diferentes formas de dizer o mundo, que guardam distintas aproximações com o real (PESAVENTO, 2006, p.80).

As fontes literárias são essencialmente autorais, pois há uma autoria que se anuncia sobre elas e que podem ser partilhadas por inúmeros gêneros textuais que estão indicados na classificação, ou taxonomia, relativa a tais fontes. Uma obra literária traz marcas da sua autoria, bem como sobre os seus leitores, uma vez que a Literatura quase sempre está criticando a sociedade em busca de uma melhoria, em busca de um aperfeiçoamento ou de levantar múltiplas possibilidades de interpretação da sociedade em sua época, a partir de uma perspectiva de contexto e da sua recepção, pois esta fonte documental, que pode ser um livro, está dentro de um período histórico repleto de estética, linguagem e criticidade.

A literatura no século XIX era veiculada, primeiramente, através da imprensa, a partir da publicação de folhetins, jornais e diários, quinzenais ou mensais, por exemplo: *A moreninha* (1844) de Joaquim Manuel de Macedo, *Helena* (1876) de Machado de Assis e *Iracema* (1865) de José de Alencar. Ao historiador, interessa-lhe a abordagem social existente por trás da obra literária, o contexto pelo qual a obra foi escrita e a realidade que ela pretendia passar ao leitor daquela época.

A literatura, por si só, envolve questões de estrutura estética, morfológica e interpretativa, mas, com o viés histórico-social, vai estabelecer relações com a temática, como ela é abordada no romance, conto ou novela e como a compreensão da sociedade aparece diante dessas abordagens naquela época. Cabe ao historiador colocar os acontecimentos do romance literário com o que acontece em torno do real, uma vez que a Literatura surge na sociedade a qual pertence. Os textos literários estão radicados nesta história social, pois não existe Literatura fora da História, a narrativa é uma maneira de estruturar a história. Se, por um lado, temos a literatura como registro histórico-social, por

outro, temos a história como interpretação e imaginação de quem a produz.

A perspectiva de se trabalhar a literatura a partir do contexto social e histórico pode ser percebida a partir de diversos gêneros textuais, como a crônica, por exemplo, pelo qual está relacionada ao tempo em que a obra foi publicada, inicialmente veiculada em folhetins e jornais, com narrativa curta, mas pensada num dado contexto histórico em que foi produzida.

A literatura se aproxima do discurso científico porque traz um pouco da história das mentalidades, que tem como precursor o historiador francês Lucien Febvre, mostra como era o pensamento que circulava numa determinada época. Ela pode ser tratada como arte, como disciplina, como uma interpretação do Brasil e como representação da realidade, mas, quando escrita, retrata uma determinada realidade de uma época. Em outro momento, a partir de outro contexto, surgem outras perspectivas e, conseqüentemente, outras realidades sobre o passado.

3. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE TORTO ARADO E A PROPRIEDADE DE TERRA

Itamar Vieira Junior, nascido em Salvador - Bahia, formado em Geografia, servidor público do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária (INCRA) e escritor do livro *Torto Arado* (2019), uma das obras literárias mais lidas e consagradas dos últimos tempos, afirma que “Um escritor, quando escreve, está, ao mesmo tempo, refletindo sobre o seu tempo. Até mesmo quando ele escreve uma ficção histórica, ele o faz à luz o que conhece hoje e, assim, dá um testemunho ao país.” (VIEIRA JUNIOR, 2022, p. 01). Isso significa que a sua literatura, que retrata sobre os resquícios da escravidão na Chapada Diamantina - BA, também é história. E se tudo é história, tudo pode ser considerado uma fonte histórica, até mesmo os textos diversos que analisam outras fontes históricas ou literárias. É justamente por isso que todos os tipos de fontes históricas estão articulados em um universo de possibilidades em que umas estão relacionadas a outras, estabelecendo intertextualidades que dialogam em períodos distintos.

Pode-se afirmar que, no contexto atual, as obras de Itamar Vieira Junior devem ser tratadas como uma trilogia: inicia o seu ciclo literário com a publicação de *Torto Arado* (2018/2019), segue o mesmo fluxo com a publicação de *Doramar ou a Odisseia: histórias* (2021), e “fecha” esse ciclo com o lançamento de *Salvar o Fogo* (2023), todas ambientadas no interior da Bahia. As três obras estão correlacionadas a partir de temáticas que ora destacam as permanências e amarguras do passado colonial, ora denunciam as desigualdades sociais oriundas do processo de formação da sociedade brasileira, sendo *Torto Arado* e *Salvar o Fogo* dois romances e *Doramar ou a Odisseia: histórias* um livro de contos.

Torto Arado (2019) surge em evidência no contexto literário e social atual, justamente por fazer uma conexão atemporal entre o passado e o presente e por trazer diversas referências à linguagem local de forma bastante inovadora na literatura contemporânea, além da linguagem utilizada pelas personagens principais da narrativa e de trazer uma abordagem bastante rica das tradições culturais e religiosas. Por fim, as relações de poder que são destacadas ao longo da obra, nas suas quase 240 páginas de uma história que se passa numa fictícia localidade no interior da Bahia, especificamente na Chapada Diamantina.

Itamar Vieira Junior, enquanto um escritor baiano, leva-nos, através da sua escrita literária, a uma viagem ao interior da Bahia a partir de suas experiências teóricas e práticas relacionadas ao uso e aquisição da terra, dos conflitos historicamente produzidos em torno da lavoura e de uma construção quase imagética, capaz de apresentar uma parte da Bahia completamente diferente da que já fora apresentada anteriormente por outros escritores baianos, como Jorge Amado, João Ubaldo Ribeiro e Dias Gomes. Ele nos leva a um mergulho às profundezas do Brasil, retornando à Chapada dos diamantes, que já foi apresentada ao público leitor a partir de obras como *Cascalho* (1944) de Herberto Sales, *Bugrinha* (1922) de Afrânio Peixoto e *Maria Dusa* (1910) de Lindolfo Rocha.

Com *Torto Arado*⁵, Itamar conquistou o prêmio Jabuti de Romance Literário e o Oceanos, no final de 2020, principal premiação

5 Além das premiações literárias, o livro de Itamar Vieira Junior (2019) foi adaptado para o teatro, por Aldri Anunciação; ganhou uma versão musical, interpretada por Liniker e Luedji Luna, e está sendo adaptado para o cinema.

dedicada a escritores de países de língua portuguesa. Antes mesmo de sua publicação, o autor ganhou com a obra o Prémio LeYa de Romance, em 2018, e teve seu lançamento em Portugal pela editora portuguesa LeYa, antes de chegar ao Brasil, onde, atualmente, está em sua oitava reimpressão pela Todavia; foi lançado e distribuído para a rede estadual de ensino da Bahia em 2022, para fins educativos, além de receber recentes adaptações para a música, cinema e teatro.

O romance é dividido em três capítulos, o primeiro intitulado “Fio de corte”, o segundo “Torto Arado” e o terceiro “Rio de Sangue”. Cada capítulo consegue contextualizar as personagens em uma linha atemporal e sequência de ações específicas, em que as lembranças vão sendo costuradas aos acontecimentos de forma não linear.

Este primeiro capítulo é repleto de muitos mistérios, segredos guardados dentro de uma mala, muitas aventuras e descobertas das irmãs Bibiana e Belonisia. Apresenta a vida difícil da família, principalmente em relação às duas meninas que precisavam auxiliar os pais nos afazeres domésticos e rurais. Ainda nele, é possível identificar as manifestações religiosas praticadas no vilarejo de Água Negra, uma fazenda pertencente à família Peixoto, que lucra com a produção dos alimentos a partir do trabalho desenvolvido pelos moradores que não podiam construir casa de alvenaria, justamente porque não era permitido fazer morada permanente ou despertar interesses hereditários naquela propriedade privada, apenas casas levantadas com barro e palha eram autorizadas a serem construídas para que fossem fáceis de serem derrubadas e consumidas pela força do tempo.

Dessa forma, é possível notar que os moradores de Água Negra não tinham direito à terra, principalmente por serem privados de construir casas mais resistentes e por serem obrigados a ceder boa parte do seu cultivo à fazenda. As casas eram feitas de barro, “sem o tal de banheiro que ninguém tinha mesmo” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 95), uma imposição desumana dos donos das fazendas que não permitiam que os trabalhadores tivessem moradias que se parecessem com as suas casas-grandes. “Queriam ter casas de alvenaria. Queriam moradas que não se desfizessem com o tempo e que demarcasse de forma duradoura a relação deles com Água Negra” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 255).

O segundo capítulo, intitulado “Torto Arado”, é um dos mais inspiradores, pois mostra o crescimento das irmãs Bibiana e Belonisia, cada uma seguindo o seu caminho e construindo a sua própria história, além de mostrar o poder da influência do seu pai, o Zeca Chapéu Grande, que tinha o dom da cura herdado da sua mãe Donana, ao fazer exigências do fazendeiro a implantação de uma escola na vila de Água Negra.

O terceiro capítulo, intitulado “Rio de Sangue”, faz um resgate ao passado, trazendo uma contextualização das origens de toda a família, principalmente ao destacar o porquê da avó Donana ter guardado o punhal de marfim, o que mutilou a língua de Belonisia, com tanto cuidado, e a razão dela ter aceitado incorporar uma divindade espiritual, chamada de encantada ao longo do capítulo. Esse capítulo consegue explicar e preencher muitas lacunas existentes ao longo da narrativa e dos outros dois capítulos, utiliza a morte como fim e como começo de uma nova jornada. Há a morte do Zeca Chapéu Grande que, após finalizar o seu ciclo, deixou o seu legado das consultas terapêuticas e os festejos do Jarê para as próximas gerações.

Em um país onde a escravidão foi abolida em 1888, sendo o último a condenar essa instituição escravocrata, mas substituída pela segregação e preconceito, é preciso que obras como *Torto Arado* sejam produzidas, lidas e propagadas com intuito de reparar o passado amargo que nos foi contado, de forma deturpada, além de destacar a concentração de terra para poucos e negar o mesmo direito aos demais que, de fato, colocavam a mão na massa e faziam com que a fazenda tivesse utilidade, como é narrado na obra e identificado fora da ficção:

Quando deram liberdade aos negros, nosso abandono continuou. O povo vagou de terra em terra pedindo abrigo, passando fome, se sujeitando a trabalhar por nada. Se sujeitando a trabalhar por morada. A mesma escravidão de antes fantasiada de liberdade (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 220).

É muito importante destacar que o racismo não é uma prática constante da atualidade, mas um projeto discriminatório criado desde o período escravocrata, quando os negros foram arrancados do seu território e levados a outras nações como mercadorias e na condição

de escravizados. O racismo faz parte de um processo estrutural⁶ e foi construído ao longo dos anos com a criação de leis que desfavorecem os direitos da população negra à liberdade, à propriedade de terras e à vida.

Por conta de interesses políticos e estruturais oriundos da Inglaterra, provocados pelos avanços da Revolução Industrial⁷, o Brasil começou a dar os primeiros passos rumo ao fim da escravidão, pelo menos na teoria, uma vez que essa instituição escravocrata só teve o devido fim após alguns anos. Como o Brasil ainda era uma das poucas nações que ainda recebiam negros na condição de escravos, muitas leis precisaram ser sancionadas, após inúmeras lutas promovidas pelos movimentos negros.

O fim da escravidão no Brasil estava bem próximo, apesar de que muitas medidas foram tomadas com intuito de estender o funcionamento do regime escravocrata que, mesmo após a assinatura da *Lei Áurea*, em 1888, a sociedade ainda insiste em tentar deslegitimar a participação da cultura africana na formação da brasileira e ainda camuflar seu o contexto histórico.

Além de impedir que os negros obtivessem a propriedade de terras através do trabalho, a *Lei de Terras*, lei de nº 601 de 18 de setembro de 1850, favorecia que o governo incentivasse a vinda de colonos de outras nações europeias, a fim de serem contratados e firmados no Brasil, para substituir a mão de obra escrava e desvalorizar ainda mais o trabalho da população negra recém-liberta, restando-lhes apenas buscar outras alternativas nas cidades, em busca de moradia em cortiços e jornadas de trabalho exaustivas com pagamentos insuficientes para o sustento da família.

Segundo o historiador Márcio Both (2015), professor da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste) e pesquisador da *Lei de*

6 Silvio Almeida, no livro *Racismo Estrutural* (2018), parte do princípio de que o racismo sempre esteve presente na estrutura social, integra a organização econômica e política da sociedade. Ou seja, não é um conceito inovador. O autor apresenta uma proposta de organizar um debate que já existia desde os anos 1960.

7 A Revolução Industrial foi um processo de grandes transformações sociais e econômicas, que começou na Inglaterra no século XVIII. O modo de produção se espalhou por grande parte do hemisfério Norte durante todo o século XIX e início do século XX.

Terras, o sistema colonial de sesmarias⁸ já havia significado a escolha do Brasil pelo latifúndio. Como havia a exigência de que as sesmarias fossem exploradas, o latifúndio e o trabalho escravo andavam de mãos dadas.

Ainda de acordo com Both (2015), “[...] a sociedade e o Estado têm uma dívida histórica com camponeses pobres, indígenas, ex-escravos, descendentes de escravos”. Essa afirmação mostra exatamente que a questão fundiária era e ainda é um problema social, político e econômico que passa por toda a história do Brasil, desde o período colonial até a atualidade. Houve uma mudança do *status* das terras em 1850, por conta da repentina mudança de *status* dos escravos. O valor do latifúndio era equivalente ao número de escravos, visto que, na época, os negros poderiam ser utilizados como moeda de troca entre os fazendeiros, além da lavoura e dos recursos agropecuários fornecidos naquele terreno.

Com a abolição da escravatura, as fazendas começaram a ser desvalorizadas, por conta da quantidade insuficiente de trabalhadores, o que obrigou os grandes proprietários a transformarem as suas terras em mercadoria e ganharem valor em cima delas. Nesse sentido, o valor que antes era atribuído ao latifúndio com escravos foi substituído pela venda e aquisição de terras (BOTH, 2015).

4. ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE A RELIGIOSIDADE PRESENTE EM *TORTO ARADO*

O Jarê, uma manifestação cultural e religiosa tão presente em *Torto Arado*, surge a partir do sincretismo entre religiões afro-indígenas e brasileiras, mais especificamente um candomblé de caboclo, que existe exclusivamente na Chapada Diamantina, no interior da Bahia, em alguns dos seus municípios, tais como Palmeiras, Lençóis e Mucugê. Uma de suas principais particularidades é a mistura do catolicismo, da umbanda e do espiritismo kardecista. As origens do culto ocorre-

8 Eram os terrenos abandonados pertencentes a Portugal e entregues para ocupação, primeiro no território português e, depois, na colônia, o Brasil, onde perdurou de 1530 até 1822.

ram em meados do século XIX e estão diretamente ligadas ao período da mineração, sendo muito praticado pelos garimpeiros (Senna, 1998).

A história sobre o surgimento do *Jarê* depende muito dos relatos da história de forma oral, que foram passados de geração em geração, já que essa religião sincrética⁹ era confrontada pela Igreja Católica e sofria perseguições policiais por promover encontro de negros, consumo de ervas e bebidas e a incorporação de divindades espirituais nos cultos.

O *Jarê*, o ritual religioso que é destacado ao longo da obra, é praticado pelo Zeca Chapéu Grande, o pai das protagonistas do livro, que se sente envergonhado por ter que utilizar vestimentas femininas na frente das demais pessoas, principalmente de outros homens, por conta da entidade que é incorporada nele durante os festejos religiosos ser Iansã, uma divindade da mitologia Yorubá que é associada aos ventos e às águas. Ela também é associada à sensualidade e é uma das mais guerreiras e imponentes orixás. Zeca recebeu a entidade com intuito de dar sequência aos rituais que foram praticados por suas ancestrais e que foi passada de geração em geração, principalmente o dom da cura, os conhecimentos para a realização de partos e sobre as plantas que poderiam ser cultivadas naquele solo.

Há uma diferença entre o Candomblé¹⁰ e o *Jarê*, visto que o primeiro é considerado uma religião afro-brasileira criada no Brasil, a partir da vinda dos negros na condição de escravos, que buscavam resgatar as suas origens através da fé e as tradições culturais, já o segundo é uma ramificação do candomblé, mas com relações diretas a outras manifestações religiosas locais, além de ter nascido e ser praticada apenas na Chapada Diamantina, região interiorana da Bahia (BANAGGIA, 2017).

De acordo com Gabriel Banaggia (2017), “o *Jarê*, que pode ser considerado uma espécie de candomblé de caboclos, envolve festas em

9 A religião mistura o catolicismo com o espiritismo kardecista e influências africanas e indígenas.

10 Roger Bastide afirma em seu livro, *As religiões africanas no Brasil*. (1975. p. 57), que quando o candomblé se organizou no Nordeste, no século 19, ele permitia ao iniciado a reconstrução simbólica, através do terreiro, da sua comunidade tribal africana perdida. Ele representava a resistência à escravidão e aos mecanismos de dominação da sociedade branca e cristã, um mecanismo através do qual o negro africano e os seus descendentes podiam distanciar-se culturalmente do mundo dominado pelo opressor europeu.

que praticantes cantam, dançam e em geral permitem que as entidades das quais mais se aproximam se manifestem em seus corpos.” (BANAGGIA, 2017, p. 4).

Os principais festejos do *Jaré* acontecem quatro vezes por ano — em fevereiro, abril, setembro e dezembro e as portas estão sempre abertas para quem quiser conhecer a história e as suas tradições. O maior terreiro da região é o *Palácio de Ogum*, do falecido pai de santo Pedro de Laura, que fica localizado na zona rural de Lençóis, de onde saíram mais de mil discípulos, e que costuma receber até 180 pessoas em seus rituais.

O surgimento do *Jaré* tem relação direta com o surgimento do garimpo¹¹ na Chapada Diamantina, a partir do século XIX, visto que as migrações acontecidas no período da busca por diamantes acabaram trazendo povos de diferentes regiões do Brasil, como de Minas Gerais, do Vale do São Francisco e do Recôncavo Baiano, fazendo com que diversas manifestações religiosas fossem trazidas e mescladas, tais como o candomblé, a umbanda, o catolicismo e o espiritismo (BANAGGIA, 2017).

Os estudos preliminares sobre o *Jaré* foram realizados por Ronaldo de Salles Senna (1998), pesquisador nascido na Chapada Diamantina, interior da Bahia, e que inaugurou a investigação desse culto na academia através da sua dissertação de mestrado, defendida na Universidade Federal da Bahia (UFBA), e subsequente tese de doutorado, retomando o trabalho anterior, apresentada na Universidade de São Paulo (USP), na qual se encontram as principais contribuições do autor ao estudo sobre a tradicional manifestação cultural da Chapada Diamantina. Os seus textos são baseados em pesquisas empíricas feitas nas décadas de 1970 e 1980, abordam e destacam essa religião como uma variação do “candomblé de caboclos”.

Segundo Senna (1998), o *Jaré* surgiu e se consolidou nas cidades de Lençóis e Andaraí, inicialmente, e se difundiu a partir delas, espalhando-se para os municípios que não possuíam diamantes, passando

¹¹ A exploração dos diamantes teve fim por volta do ano de 1870, quando a região da Chapada Diamantina passou por uma forte crise econômica devido à grande procura de diamantes, o que ocasionou no esgotamento da exploração da pedra e quando se inicia a chamada “Era dos Coronéis”. O principal nome da região neste período foi o Coronel Horácio de Mattos.

por diversas alterações que geraram modificações no estilo do culto. Os jarês praticados em outras cidades estão mais ligados ao catolicismo popular rural, principalmente relacionados aos festejos de São Cosme e Damião, enfatizaram os rituais de cura, enquanto os realizados pela população do garimpo, de origem relacionada à escravidão, priorizaram as práticas de adoração a entidades e de preservação de uma memória étnica no território das Lavras Diamantinas.

A área que corresponde às Lavras Diamantinas pode ser marcada pelo território que se espalha entre as cidades de Andaraí, Lençóis, Mucugê e Palmeiras. Essa mesma área marca os limites do Parque Nacional da Chapada Diamantina, que por sua vez representa menos de 4% da área total das serras da Chapada. Atualmente, a região é composta por vinte e quatro municípios, está situada a 420 km de Salvador e foi denominada como Parque Nacional em 16 de setembro de 1985, através de um decreto federal, com uma área de 152 mil hectares, e é administrado pelo Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade no município de Palmeiras.

Em sua obra, Senna (1998) chama a atenção para as possíveis divisões que formam os conjuntos de espíritos mobilizados no jarê, bem como para as maneiras como, por meio de cantigas, essas entidades são chamadas a comparecer aos terreiros, tomando os corpos dos filhos de santo¹², sendo cultuadas e por fim deixando o espaço ritual (SENNA, p. 115-124). Além disso, ele destaca que os líderes do jarê funcionam como espécie de “para-raios”, atraindo para si determinadas influências, que em seguida serão capazes de canalizar (p. 164).

Por fim, o autor fala da visão de mundo do *Jarê*, discorrendo sobre os papéis de líderes do culto e suas ações terapêuticas e rituais, bem como a respeito da constituição das entidades às quais se tem acesso (SENNA, p.175-228). Senna (1998) ainda recorre a algumas possíveis etimologias registradas para tentar significar a palavra “jarê”, provavelmente a sua origem tem alguma aproximação com o Yorubá ou alguma outra língua de etnias africanas, que teria o sentido de “quase cair ao solo” ou “cortar através”, ambas expressões bastante relevantes por

12 Tanto no candomblé quanto no jarê, os “Filhos de Santo” representam um verdadeiro sacerdote dos orixás, servindo de instrumento, de corpo, de “cavalo”, ou de médium, para a entidade que incorporam neles.

enfatizarem aspectos do culto. Outra alternativa é que jarê pode ser uma variação de “njale”, nome de uma cerimônia de caçadores que habitavam regiões que hoje são Nigéria e Benim, no continente africano.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dessas definições, problematizações e possibilidades documentais que foram levantadas ao longo deste artigo, compreende-se que as fontes historiográficas são infinitas, mutáveis e se adaptam às mudanças comportamentais e temporais da sociedade. Tanto Barros (2019) quanto Both (2015), Chartier (2001), entre outros historiadores que foram citados nesse documento, reafirmam que a literatura é para a história uma fonte infinita de informações sobre a sociedade em um determinado tempo e espaço. É ela que resgata do passado marcas de uma cultura que pode ter sido esquecida ou apagada, caso tenha existido ou se algum dia foi reconhecida.

Para a maioria dos literatos e historiadores, a fonte textual adquire grande importância pelo conteúdo que transmitem, mas é importante destacar que essas fontes também podem se apresentar em um outro suporte que permite que o conteúdo seja exposto de uma outra forma. Na falta de um suporte material tradicional, deve ser assegurada a ocorrência de um meio de transmissão para que esse conteúdo seja garantido. Um livro, por exemplo, ao ser transmitido através das plataformas digitais ou de um podcast, pode ser transmitido instantaneamente pela internet para ser lido a partir de outras experiências, como é o caso das adaptações do livro *Torto Arado* para outras mídias, bem como a veiculação das cantigas do Jarê através da disponibilização em sites, o que conservará a história sobre o surgimento do Jarê a partir dos registros e relatos da história de forma oral, que continuarão sendo compartilhados de geração em geração.

Walter Benjamin (1985), em seus inúmeros estudos sobre a arte literária, destacou que uma arte que apenas representa coisas não se enquadra mais no conceito de arte defendido por Platão, principalmente no que se refere ao conceito de belo. Para Benjamin, a arte, dentro do seu tempo, precisa provocar um incômodo ao seu espectador (BENJAMIN, 1985, p. 226). *Torto Arado* traz isso, pois é uma obra

artística contemporânea, nos moldes atribuídos por Benjamin, que foi feita para incomodar, seja através da valorização cultural da população negra presente na Bahia, seja por denunciar as desigualdades sociais e econômicas ainda persistentes na sociedade. E assim, a literatura baiana segue rompendo fronteiras, reinventando a estética da escrita e reescrevendo o Brasil a partir de uma nova/velha perspectiva da Bahia para o mundo, principalmente no que se refere às lutas em prol da aquisição de terras pelos povos afro-brasileiros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BANAGGIA, Gabriel. **As forças do Jarê: religião de matriz africana da Chapada Diamantina**. Rio de Janeiro: Garamond. 2015 p. 344.

BARROS, José D'Assunção. **Fontes Históricas - uma introdução aos seus usos historiográficos**. Editora Vozes, 2019.

BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**. São Paulo: Pioneira, Editora da Universidade de São Paulo, 1960 [1971].

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história - Magia e técnica, arte e política — ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOTH, Marcio Antônio da Silva. **Lei de Terras de 1850: lições sobre os efeitos e os resultados de não se condenar “uma quinta parte da atual população agrícola”**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 35, nº 70, 2015.

CARTA CAPITAL. **O QUE É JARÊ**. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/jare-o-candomble-de-caboclos-tipico-da-chapada-diamantina/>. Acesso em: 10 de abril de 2023.

CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história**. Porto Alegre: Artmed, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GUIA LENÇÓIS. **CANDOMBLÉ DIAMANTINO**. Disponível em: <http://www.guialecois.com.br/noticias/candomble-diamantino>. Acesso em: 10 de abril de 2023.

Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade/ ICMBio.

Parque Nacional da Chapada da Diamantina. Disponível em:
<https://www.gov.br/icmbio/pt-br/assuntos/biodiversidade/unidade-de-conservacao/unidades-de-biomas/caatinga/lista-de-ucs/parna-da-chapada-da-diamantina> Acesso em: 10 de abril de 2023.

JUNIOR, Itamar Vieira. **Torto arado.** 1ª Reimpr. São Paulo: Todavia, 2019.

JUNIOR, Itamar Vieira. **A minha religião é a literatura - Entrevista com Itamar Vieira Junior.** Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/matheus-leitao/a-minha-religiao-e-a-literatura-entrevista-com-itamar-vieira-junior/> Acesso em: 10 de abril de 2023.

MORAES, Walfrido. **Jagunços e heróis: a civilização do diamante nas lavras da Bahia.** Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1963 [1997].

SENNA, Ronaldo de Salles. **Jarê – uma face do candomblé: manifestação religiosa na Chapada Diamantina.** Feira de Santana: Editora da Universidade Estadual de Feira de Santana, 1998.

AUTORES E AUTORAS

ANTONELLA RITA ROSCILLI

Diretora *Sarapegbe*, *Rivista Italiana bilingue di Dialogo Interculturale*. Pesquisadora no Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura Cult – UFBA. É membro correspondente da ALB e do IGHB. Formada na Universidade *La Sapienza* de Roma em *Lingue e Letterature Moderne*, colabora com “Polifonia” da SLNL – *Société des Langues Néo-Latines* de Paris e outras publicações nacionais e internacionais. Publicou uma trilogia sobre a memorialista Zélia Gattai, de quem é a biógrafa.

FILISMINA FERNANDES SARAIVA

Filismina Fernandes Saraiva é doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens – PPGEL/UNEB (2021). Possui Mestrado em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (2012); Especialização em Língua, Literatura e Identidade Cultural (2009) e graduação em Letras pela Universidade do Estado da Bahia (2008). Professora Assistente da Universidade do Estado da Bahia – DCHT XXIII. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura baiana e afro-brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: autores baianos considerados marginais, literatura e cultura afro-brasileira, Vasconcelos Maia, Mestre Didi, memória, identidade e sabedoria ancestral.

GABRIELA HERMES DOURADO NEVES FIGUEIREDO

Gabriela Hermes Dourado Neves Figueiredo, licenciada em Letras pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), é mestra pelo Programa de Pós Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras – PPGEAFIN; professora da rede Estadual de Educação do Estado da Bahia. E-mail: gabihermes16@hotmail.com

GERANA DAMULAKIS

Gerana Damulakis é leitora, ensaísta e antologista; autora de livros como: *Sosígenes Costa — o poeta grego da Bahia* (1996), *O rio e a ponte — à margem de leituras escolhidas* (1999) e *Conversas com Hélio Pólvora* (2016). Organizou as antologias: *Antologia panorâmica do conto baiano — século XX* (2004) e *Nome de mulher* (2017). É titular da Cadeira número 17 da Academia de Letras e Artes *Mater Salvatoris*. Desde 2015 ocupa a Cadeira número 29 da Academia de Letras da Bahia.

GILDECI DE OLIVEIRA LEITE

Gildeci de Oliveira Leite é ficcionista, autor de “A Casa do Mistério ou A Casa do Renascimento” e professor de Literatura da UNEB (Universidade do Estado da Bahia) no curso de Licenciatura em Língua Portuguesa e Literaturas; Doutor em Difusão do Conhecimento (UFBA), Mestre em Literatura (UFBA), Licenciado em Letras Vernáculas (UFBA). É sócio do IGHB (Instituto Geográfico e Histórico da Bahia) e editor das Coleções Vertentes Culturais da Literatura na Bahia e Leituras de Letras e Cultura. Colabora em jornais de grande circulação. Coordena o Webinário Estudos Amadianos. Suas pesquisas são voltadas para a crítica da literatura e da cultura, em especial sobre baianidades, afro-baianidades, literatura de axé e Jorge Amado.

GILFRANCISCO

Jornalista, escritor e professor; Doutor *Honoris Causa*, título outorgado pela Universidade Federal de Sergipe – UFS. E-mail: **gilfrancisco.santos@gmail.com**

GISLENE ALVES DA SILVA

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (UFBA). Mestra em Crítica Cultural e graduada em Letras — Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), desenvolve pesquisa sobre corpo e escrita feminina. Participou do projeto “Literatura em movimento de mulheres: dos movimentos de escritoras às reescritas de mulheres em movimentos sociais”

como bolsista de Iniciação Científica do programa PIBIC e FAPESB no período de 2009 a 2011. Tem experiência na área de Letras — bem como na área de editoração e normalização de publicações científicas.

JAILMA DOS SANTOS PEDREIRA MOREIRA

Possui Graduação em Letras Vernáculas pela Universidade do Estado da Bahia- UNEB (1996), uma Especialização em Texto e gramática pela Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS- em convênio com a UNICAMP (1999), outra em Estudos Literários pela UNEB (2000), Mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia - UFBA (2003) e Doutorado também na área de Letras, Teorias e crítica da cultura, nesta última universidade (2008). Concluiu Pós-doutorado em Letras - metacrítica feminista\Políticas públicas para a literatura feminina- na UFMG (2015). É professora da Universidade do Estado da Bahia, da graduação em Letras e do Programa de Pós-graduação stricto sensu em Crítica Cultural. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Crítica cultural, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura, subjetividade, micropolítica, gênero e crítica cultural feminista. Autora do livro *Sob a luz de lampião: Maria Bonita e o movimento da subjetividade de mulheres sertanejas e organizadora, com outros autores, da coletânea: Outros olhares sobre o sertão nordestino: gênero, subjetividade e masculinidades*. Além disso publicou diversos artigos, capítulos de livros e organizou dossiês/edições de revistas, refletindo os temas das suas pesquisas, que estão vinculadas ao projeto de sua autoria, intitulado: *Literatura em movimentos de mulheres: dos movimentos de escritoras e teóricas feministas às reescritas de mulheres em movimentos sociais*. Nesse sentido, vem produzindo, em rede, reflexões críticas, abrindo-fortalecendo campos de conhecimento sobre feminismos, entre estes os feminismos negros e rurais, sobre mulheres do campo, produção de autoria feminina, literaturas de mulheres subalternizadas, políticas públicas para literatura-leitura e escrita de mulheres, inclusive em contextos pedagógicos, arquivos culturais femininos, escritas do corpo de mulheres em movimentos socioculturais, narrativas de si de mulheres, e demais questões derivadas/inter-relacionadas.

JOABSON LIMA FIGUEIREDO

Joabson Lima Figueiredo, licenciado em Letras pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), é doutor em Literatura e Cultura (UFBA), professor adjunto da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras – PPGAEAFIN; sócio do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia – IGHB; também é líder do grupo de pesquisa Aláfia. E-mail: jfigueiredo@uneb.br

JOSELTON RIBEIRO DO BONFIM

Doutorando no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem, da linha de pesquisa 01 – Leitura, Literatura e Cultura da Universidade do Estado da Bahia. Graduado em Letras (UNEB), Especialista em Estudos Linguísticos e Literários (UNEB), Mestre em Estudos de Linguagem (UNEB). Contato: jodobonfim@gmail.com.

MARIA JOSÉ DE OLIVEIRA SANTOS

Maria José de Oliveira Santos nasceu em Alagoinhas-BA. Aposentada pela UNEB – Campus II. Especialista em Estudos Linguísticos e Literários (UNEB/UEFS) e Mestra em Letras (UFBA).

NERIVALDO ALVES ARAÚJO

Nerivaldo Alves Araújo é Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia

(UFBA – 2015). Mestre em Estudo de Linguagens pela Universidade do Estado da Bahia

(UNEB – 2010). Especialista em Planejamento e Práticas de Ensino (Faculdades

Montenegro – 2000), também em Planejamento e Gestão de Sistemas de Educação a Distância Nerivaldo Alves Araújo é Doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA – 2015). Mestre em Estudo de Linguagens pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB – 2010). Especialista em Planejamento e Práticas de Ensino (Faculdades Montenegro – 2000), também em Planejam-

to e Gestão de Sistemas de Educação a Distância (UNEB – 2005). Graduado em Letras pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB – 1998).

Professor Adjunto da Universidade do Estado da Bahia – DCH – Campus I – UNEB, onde também integra o quadro de docentes permanentes do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL/UNEB, DCH I), exercendo, atualmente, a função de Coordenador de Colegiado do respectivo Programa. Desenvolve estudos, pesquisas e orientações na área de literatura, cultura popular e afrodescendente, buscando enfatizar nos mais diversos gêneros do texto literário (incluindo as narrativas e poesia oral) as representações das identidades culturais, os aspectos sócio-históricos e a pluralidade das culturas retratadas por meio dessa diversidade de textos literários, tanto em língua portuguesa quanto em língua espanhola.

THIAGO MARTINS CALDAS PRADO

Professor Titular da Universidade do Estado da Bahia e Membro Correspondente da Academia de Letras de Aracaju, Thiago Martins Prado é pós-doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio (2019), doutor em Letras pela UFBA (2011), possui mestrado em Letras pela UFBA (2005); é especialista em Linguística Aplicada pela FSG (2021), e graduou-se em Letras Vernáculas (licenciatura e bacharelado) pela UFBA (2002). Integra a equipe de permanentes do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL-UNEB) e do Programa de Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento (DMMDC –UFBA/UNEB/IFBA/UEFS/LNCC/SENAI-CIMATEC); compõe a equipe de professores do Curso de Letras do DCHT XXIII, no Campus de Seabra – UNEB. É membro titular do Comitê Institucional de Iniciação Científica da UNEB, responsável pela Área de Letras, Linguística e Artes. Como poeta, autor de *A inutilidade das (p)arcas* (FUNCEB, 2002) e de *A reutilização das pedras* (Editora UFS, 2010); como estudioso da área de Linguagens, autor de *Utopia política, vanguarda e ritual: linguagem e temporalidade na poesia de Mário Jorge* (Editora UFS, 2008), de *Deus morto, Deus*

posto: o sagrado e a sexualidade na poesia de Araripe Coutinho (Editora UFS, 2014) e *A crise de 2008 sob uma perspectiva da linguagem* (Quarteto Editora, 2021). Coordenou a pesquisa Análise dos Descritores da Prova Brasil (2010) e coordenou a atividade de extensão Avaliação Diagnóstica em Língua Portuguesa (2013-2014). Coordenou a pesquisa O Romance de Palahniuk como Narrativa Alegórica da Crise Econômica Contemporânea (2014-2016), a pesquisa Análise da Personagem Polônio em William Shakespeare e em John Updike (2014-2016). Atualmente, desenvolve a pesquisa Estratégias literárias em discursos contemporâneos sobre crise, cujo subprojeto “O Recurso Tropológico na Construção de Efeitos de Verdade em Narrativas da Crise Econômica de 2008” é financiado pelo Edital Universal 018/2021 do CNPq/MCTI/FNDCT (Processo: 405218/2021-4). Líder do Grupo de Pesquisa Estudos Interdisciplinares sobre Contemporaneidade (EIcon).

TULIO NEPOMUCENO DE OLIVEIRA

Graduado em Letras Vernáculas pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB) – Campus XXIII – Seabra, Especialista em Literatura Afro-brasileira pela Faculdade de Candeias e Mestre em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras (PPGEAFIN) no Campus XVI da UNEB – IRECÊ; é bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES/UNEB.

VANESSA SILVA PAZ

Graduada no curso de Licenciatura em Letras, Língua Francesa e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia-UNEB, Campus II- Alagoinhas. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural também pela UNEB, Campus II, Alagoinhas, desenvolvendo pesquisa sobre escritoras de Alagoinhas e região.

ORGANIZADORES

FILISMINA FERNANDES SARAIVA

Filismina Fernandes Saraiva é Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens PPGEL – UNEB (2021). Possui Mestrado em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia (2012), Especialização em Língua, Literatura e Identidade Cultural (2009) e graduação em Letras pela Universidade do Estado da Bahia (2008). Professora Assistente da Universidade do Estado da Bahia – DCHT XXIII. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura baiana e afro-brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: autores baianos considerados marginais, literatura e cultura afro-brasileira, Vasconcelos Maia, Mestre Didi, memória, identidade e sabedoria ancestral.

GILDECI DE OLIVEIRA LEITE

Gildecy de Oliveira Leite é ficcionista, autor de “A Casa do Mistério ou A Casa do Renascimento”, e professor de Literatura da UNEB (Universidade do Estado da Bahia) no curso de Licenciatura em Língua Portuguesa e Literaturas; Doutor em Difusão do Conhecimento (UFBA), Mestre em Literatura (UFBA), Licenciado em Letras Vernáculas (UFBA). É sócio do IGHB (Instituto Geográfico e Histórico da Bahia) e editor das Coleções Vertentes Culturais da Literatura na Bahia e Leituras de Letras e Cultura. Colabora em jornais de grande circulação. Coordena o Webinar Estudos Amadianos. Suas pesquisas são voltadas para a crítica da literatura e da cultura, em especial sobre baianidades, afro-baianidades, literatura de axé e Jorge Amado.

E-mail: gildecy.leite@gmail.com

Instagram: @gildecy.leite

THIAGO MARTINS CALDAS PRADO

Professor Titular da Universidade do Estado da Bahia e Membro Correspondente da Academia de Letras de Aracaju, Thiago Martins Prado é pós-doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio (2019), doutor em Letras pela UFBA (2011), possui mestrado em Letras pela UFBA (2005); é

especialista em Linguística Aplicada pela FSG (2021), e graduou-se em Letras Vernáculas (licenciatura e bacharelado) pela UFBA (2002). Integra a equipe de permanentes do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens (PPGEL-UNEB) e do Programa de Doutorado Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento (DMMDC –UFBA/UNEB/IFBA/UEFS/LNCC/SENAI-CIMATEC); compõe a equipe de professores do Curso de Letras do DCHT XXIII, no Campus de Seabra – UNEB. É membro titular do Comitê Institucional de Iniciação Científica da UNEB, responsável pela Área de Letras, Linguística e Artes. Como poeta, autor de *A inutilidade das (p)arcas* (FUNCEB, 2002) e de *A reutilização das pedras* (Editora UFS, 2010); como estudioso da área de Linguagens, autor de *Utopia política, vanguarda e ritual: linguagem e temporalidade na poesia de Mário Jorge* (Editora UFS, 2008), de *Deus morto, Deus posto: o sagrado e a sexualidade na poesia de Araripe Coutinho* (Editora UFS, 2014) e *A crise de 2008 sob uma perspectiva da linguagem* (Quarteto Editora, 2021). Coordenou a pesquisa Análise dos Descritores da Prova Brasil (2010) e coordenou a atividade de extensão Avaliação Diagnóstica em Língua Portuguesa (2013-2014). Coordenou a pesquisa O Romance de Palahniuk como Narrativa Alegórica da Crise Econômica Contemporânea (2014-2016), a pesquisa Análise da Personagem Polônio em William Shakespeare e em John Updike (2014-2016). Atualmente, desenvolve a pesquisa Estratégias literárias em discursos contemporâneos sobre crise, cujo subprojeto “O Recurso Tropológico na Construção de Efeitos de Verdade em Narrativas da Crise Econômica de 2008” é financiado pelo Edital Universal 018/2021 do CNPq/MCTI/FNDCT (Processo: 405218/2021-4). Líder do Grupo de Pesquisa Estudos Interdisciplinares sobre Contemporaneidade (EIcon).

