

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A RESSIGNIFICAÇÃO DO SERTÃO EM *GALILEIA*, DE RONALDO CORREIA DE  
BRITO: PROBLEMATIZAÇÃO DA DIMENSÃO REGIONAL DO ROMANCE NO  
CONTEXTO DA CONTEMPORANEIDADE**

**MÔNICA DOS SANTOS MELO**

**RECIFE**

**2014**

**MÔNICA DOS SANTOS MELO**

**A RESSIGNIFICAÇÃO DO SERTÃO EM *GALILEIA*, DE RONALDO CORREIA DE  
BRITO: PROBLEMATIZAÇÃO DA DIMENSÃO REGIONAL DO ROMANCE NO  
CONTEXTO DA CONTEMPORANEIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, nível Mestrado, com área de concentração em Teoria da Literatura, do Centro de Artes e Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra

RECIFE  
2014

Catalogação na fonte  
Andréa Marinho, CRB4-1667

M528r

Melo, Mônica dos Santos.

A ressignificação do Sertão em Galileia, de Ronaldo Correia de Brito:  
problematização da dimensão regional do romance no contexto da  
contemporaneidade / Mônica dos Santos Melo. – Recife: O autor, 2014.  
101 p.; 30 cm.

Orientador: Antony Cardoso Bezerra.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,  
CAC. Letras, 2014.  
Inclui bibliografia.

1. Teoria da Literatura. 2. Brito, Ronaldo Correia de, 1950-. 3.  
Regionalismo 4. Sertão. I. Bezerra, Antony Cardoso. (Orientador). II.  
Título.

809 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2014-36)

**MÔNICA DOS SANTOS MELO**

**A RESSIGNIFICAÇÃO DO SERTÃO EM GALILEIA, DE RONALDO  
CORREIA DE BRITO: Problematização da Dimensão Regional do  
Romance no Contexto da Contemporaneidade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em Teoria da Literatura, em 27/2/2014.

**DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra**  
Orientador – LETRAS - UFPE

---

**Prof. Dr. José Alberto Miranda Poza**  
LETRAS - UFPE

---

**Profª. Drª. Sônia Lúcia Ramalho de Farias**  
LETRAS - UFPE

**Recife – PE**  
**2014**

À estimada tia Carminha (*in memoriam*),  
que sempre me incentivou a correr  
em busca dos meus ideais.

## **AGRADECIMENTOS**

É a gratidão uma das maiores virtudes do ser humano. Feliz aquele que se reconhece grato e tem a oportunidade de retribuir com gestos ou palavras. As minhas são no sentido de registrar que este trabalho somente foi possível por provisão divina, tendo eu necessitado, durante todo o período de concepção e elaboração da dissertação, de muita força. Para além de esforço pessoal, reconheço que o acalento veio de Deus.

Pelo apoio fervoroso, incondicional e ilimitado, sou grata a minha mãe e pela forma como fui embalada e seduzida pela cultura popular, que fundamenta boa parte do trabalho de Brito, agradeço ao meu pai. Não posso deixar de mencionar o parceiro Expedito, fiel, muito fiel.

Este trabalho resulta ainda da contribuição afetiva por parte da minha amiga Joane. Juntas, sonhamos, acreditamos, lutamos e colhemos. Adriana também fez parte desta trajetória e a ela, igualmente, agradeço. Pela forma generosa e humana pela qual fui apresentada ao sertão e ao sertanejo, sou grata ao professor Fernando Mendonça, mestre de fibra e devoção.

Meu muito obrigada à família Figueiredo, pela torcida, em especial ao meu companheiro Gustavo, com quem compartilhei titubeios, anseios e alegrias. Ele que soube se fazer um interlocutor deveras presente, ao seu modo, claro.

Sou grata à professora Sônia Lúcia Ramalho de Farias, uma espécie de madrinha desta dissertação. Agradeço a solicitude com que abraçou meu projeto, com que lançou sugestões e críticas argutas, pela disposição em ter me recebido durante suas aulas, na condição de aluna-ouvinte, até conseguir ser sua aluna no mestrado. Finalmente, sou grata pelo incentivo, pelo carinho e solidariedade dispensados a minha pessoa.

A referência ao professor Antony Cardoso Bezerra revela-se, igualmente, fundamental. Foi ele quem me acolheu para orientação, tarefa realizada com muita competência, afinco e paciência. Pa-ci-ên-cia. Meus sinceros agradecimentos também à professora Ivanda Martins, pela referência como profissional e pela inspiração durante o

desenvolvimento de trabalhos acadêmicos, os quais influenciaram diretamente na elaboração do meu projeto.

Por se disponibilizarem a avaliar meu trabalho, sou grata aos docentes Sônia Lúcia Ramalho de Farias e Jose Alberto Miranda Poza. Por comporem o corpo de examinadores, agradeço aos professores Anco Márcio Tenório Vieira e Vicentina Maria Ramires Borba.

Registro ainda minha gratidão pelas orações dedicadas a minha pessoa por parte das minhas tias Alice e Lia e pela torcida dos meus amigos mais próximos. Pelos profundos diálogos que travei, em diferentes momentos, com Elizabeth Palermo, Andréa Botelho, Spencer Junior e Ivalda Marinho, faço aqui a mais que justa menção.

Agradeço aos estimados Thiago Corrêa e Fernando Oliveira, pelos esclarecimentos valiosos quando tudo ainda não passava de um projeto. Finalmente, aos colegas de turma, pela troca construtiva, e à equipe do PPGL, pelo auxílio nos momentos necessários.

## **RESUMO**

A questão regional na literatura sempre rende boas discussões, visto que está longe de ser um tema esgotado. O objetivo principal deste trabalho é analisar a dimensão regional no romance **Galileia** (2008), do autor cearense, radicado em Pernambuco, Ronaldo Correia de Brito. A fim de abordar as técnicas narrativas empregadas pelo escritor no seu livro, parte-se do conceito de cronotopo, teorizado por Bakhtin (1998). Também se estuda como a crítica tratou a matéria regional ao longo dos anos. Para isso, são abordados críticos como Cândido (1989) e Leite (1994). Analisa-se a representação de sertão por Brito e como ele dialoga com autores da cena literária brasileira contemporânea que exploram aspectos ditos regionais em suas obras.

**PALAVRAS-CHAVE:** Galileia. Ronaldo Correia de Brito. Regional. Sertão. Cronotopo.

## **ABSTRACT**

The so-called Regional Literature has always been a good discussion topic; a theme which has never been exhausted. The main purpose of this dissertation is to analyse the regional scope in **Galileia**, a novel written by the contemporaneous author Ronaldo Correia de Brito (who was born in Ceará, but lives in Pernambuco – Brazil). The research is based on the idea of chronotope, as conceived by Bakhtin (1998). The approach of critical studies – like Cândido (1989) and Leite (1994) – towards the regional matter over the years was also taken into consideration. It is analysed the representation of the “Sertão” (the Brazilian backcountry) by Brito, as well as the way the writer interacts with authors of the Brazilian contemporary literary scene who explore regional features in their works.

**KEYWORDS:** Galileia. Ronaldo Correia de Brito. Regional. Backcountry. Chronotope.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	11
<b>2 O HOMEM QUE ATRAVESSA PONTES .....</b>	15
<b>3 DESTINO GALILEIA: (ENTRE)CRUZAMENTOS DE CRONOTOPOS, ATALHOS EM LACUNAS E SAGA CÍCLICA .....</b>	43
3.1 Cronotopo como componente intrínseco do texto literário .....	43
3.2 Um diálogo possível entre níveis cronotópicos .....	48
3.3 Escrita cíclica: o mito no âmbito da narrativa .....	59
3.4 Entre o dito, o não dito e o interdito: Construção narrativa e exercício de leitura no contexto da contemporaneidade .....	63
<b>4 O SERTÃO QUE CABE A/EM MIM .....</b>	68
4.1 A crítica e a questão regional: peleja perene .....	68
4.2 A dimensão regional em <i>Galileia</i> .....	81
4.3 Brito em face das tendências brasileiras da ficção contemporânea .....	88
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	93
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	97

“Cada organismo é uma melodia que se canta a si mesmo. O homem, diferente, é compositor que abandona a melodia velha e inventa temas novos. Assim ele cria a cultura, transformando em asas os sonhos que o corpo gerou”.

Rubem Alves

## 1 INTRODUÇÃO

Nada como chegar a uma certa etapa da vida e poder escolher o tema sobre o qual se debruçar no período de, pelo menos, dois anos. Na verdade, a experiência do mestrado significa desenvolver, neste hiato temporal, algo já há muito orquestrado. Trata-se de sistematizar teoricamente algo pelo qual se tem, geralmente, apego, afinidade, inquietude. Na infância, costumava ouvir meu pai colocar no ar, pela Rádio Universitária FM, programação voltada ao cancioneiro popular nordestino. Gradativamente, tornei-me entusiasta das manifestações artísticas que contemplam, como matéria, o Nordeste em sua base popular.

Prestigiajava a peça **Baile do Menino Deus**, encenada no Recife, sem me interessar pelos bastidores e produção. E quão surpresa fiquei ao saber que uma das obras pelas quais me interessei tempos depois, em 2009, quando atuava em redação de jornal local, era do mesmo autor. No reboliço do fechamento do jornal, começavam os comentários em torno da premiação do romance **Galileia**. Lembro-me apenas de ter me lançado ao computador, lido superficialmente de que se tratava e eis que o nó do laço envolvendo os gostos da infância foi atado com força.

Desde então, tudo é coleção, inclusive, minhas entrevistas com o autor, do qual me mantive, propositadamente, distante durante os estudos do mestrado. Era preciso alimentar a aura do autor, sobre a qual, sei, ele manifesta verdadeira ojeriza. Costumo dizer, creio que até por feições caricaturais, que Ronaldo Correia de Brito representa para mim um personagem.

Somente compreendi o quanto estava contaminada com a prosa dele quando, também eu, enverdei pelo sertão. Não me despertaram interesse as ramagens secas e a paisagem acinzentada, mas as portas jogadas ao sabor do vento, como que esperando indefinidamente alguém que tivesse sido expulso dali. O sertão de casas enfeitadas com antenas parabólicas, de rodovias atravessadas por mulheres montadas em motocicleta. O resultado dessa contaminação por páginas e vislumbres encontra-se ao longo deste estudo, filtrado, entretanto, pela interpretação analítica.

O propósito principal desta dissertação consiste em esmiuçar como Brito trabalha a questão regional no seu primeiro romance, **Galileia** (2008). Interessa também esmiuçar o estilo do autor e as técnicas narrativas que predominam no seu trabalho criativo, focando o *corpus* literário em questão. Levantando-se como a crítica, em sua tradição de análise, posicionou-se com relação à questão do regional, nos diferentes momentos da tendência, intenciona-se delinear a representação de sertão e a dimensão regional observadas no romance de Brito.

O *corpus* literário foi assim definido, em função da representatividade da narrativa longa **Galileia**. No romance, primos se veem obrigados a voltar ao sertão de origem, dada a iminência de morte do avô, o patriarca Raimundo Caetano. O regresso desperta traumas, ressentimentos, angústias, sobretudo, no narrador-protagonista, o médico Adonias, dividido entre sertão e cidade.

Ao longo da viagem em direção à fazenda Galileia, os personagens dão-se conta de um cenário transformado. A imagem de um sertão arcaico dá lugar a um ambiente sertanejo globalizado, afetado pelas mudanças engendradas pelo capitalismo transnacional. A fazenda Galileia reflete conflito de duas culturas: tradição *versus* modernização; misticismo *versus* materialismo. A presença do moribundo Raimundo Caetano representa a resistência do patriarcalismo, em processo de franca dissolução.

Revelou-se oportuno trabalhar o livro que marca a estreia de Brito no universo das narrativas longas, tendo em vista que a fortuna crítica relacionada a sua obra não é vasta e se refere, em maior volume, aos contos. É raro encontrar um trabalho de maior fôlego sobre a obra de Brito, sendo válido mencionar **A Intertextualidade Bíblica em Galileia**, como tema da dissertação de Elizabeth Francischetto Ribeiro (RIBEIRO, 2011).

Assim, julgou-se necessário traçar, no intervalo correspondente ao segundo capítulo da dissertação, um passeio por toda a produção de Brito, desde as coletâneas de narrativas curtas, passando pelas obras voltadas ao público infanto-juvenil, entre peças adaptadas para prosa e novela, até se alcançarem os romances. É válido reforçar que o esforço se deu no sentido de traçar-se um panorama referente ao conjunto da sua obra, uma leitura, pois,

abrangente, de caráter convidativo e elucidativo para a parte reservada à análise efetivamente aprofundada do romance que representa o *corpus* literário deste ensaio.

No terceiro capítulo, destinado à análise da narrativa do autor, são desenvolvidas reflexões em torno da natureza indissociável das relações temporais e espaciais, o chamado cronotopo por Bakhtin (1998). Além da noção basilar de cronotopo, como um componente literário de caráter formal e conteudístico, explora-se, do mesmo autor, a concepção dialógica do discurso, a dialogicidade interna, o plurilinguismo e a polifonia.

A natureza da relação da obra de ficção com o mundo social é esclarecida conforme pressupostos de Iser (1999). Já as nuances do romance como gênero são estudados tomando-se por referências Lukács e Bakhtin, com o cuidado de enfatizar devidamente o caráter distinto das ideias defendidas por estes teóricos do romance, ao menos, no tocante à origem do gênero literário mencionado. Para isso, aciona-se Rodrigues (1984), que foi pioneira na articulação entre Lukács e Bakhtin.

Sobre o elemento tempo da narrativa, em especial, respaldou-se na contribuição teórica de Bourneuf & Ouellet (1976), destacando distinções como tempo da história, tempo da escrita e tempo da leitura. Uma vez que o mito se apresenta no romance de Brito como princípio da construção narrativa, baseia-se, neste intervalo, em considerações levantadas por Frye (1984). Para subsidiar o estudo da dinâmica narrativa projetada pelo escritor analisado, recorreu-se aos conceitos de vazios e negações de um texto, conforme preconizados por Iser (1979). Eles representam ferramentas que estimulam, ao mesmo tempo em que regulam, a participação do leitor, o qual interage com o texto envolvendo-se na atividade de constituição de representação. Já a estrutura elíptica, procedimento caro ao estilo do autor, será analisada à luz de Charaudeau & Maingueneau (2012).

O quarto e último capítulo contempla a questão regional pela crítica, matéria que se insere em peleja perene. Valeu-se de estudiosos como Albuquerque Júnior (2011) e Vallerius (2010), que tende a relativizar as acepções pejorativas colecionadas pelo regionalismo como tendência. Destacam-se ainda, como arcabouço teórico e crítico necessário à elucidação da questão, autores a exemplo de Cândido (1989), Leite (1994) e D'Andrea (2010). É construído um percurso analítico quanto ao tratamento da crítica com relação às manifestações literárias

de feições regionalistas nos diferentes momentos da tendência. Mais do que apresentar teor ilustrativo, a exploração da matéria nesta investigação inclui a análise das ocasiões em que representantes da tradição crítica pecaram pelo reducionismo, por interpretações simplificadas na consideração da literatura nos moldes regionalistas.

Dedica-se, esse capítulo, a revelar a dimensão regional identificada no romance de Brito, a forma como o autor concretiza sua representação de sertão. Enfatiza-se que o intuito não consiste em enquadrar o escritor sob um rótulo tomado como mais adequado. Pretende-se identificar e esmiuçar o valor estético do trabalho literário dele em foco neste ensaio. Envidam-se, ainda, esforços para situar a obra de Brito em meio a produções literárias que, de alguma forma, exploram a questão regional, no panorama brasileiro contemporâneo, também pela perspectiva da crítica.

## 2. O HOMEM QUE ATRAVESSA PONTES

Fascinado pelo exercício da concisão na criação literária, o escritor Ronaldo Correia de Brito é dado a incansáveis revisões de seus textos. A obsessão que o leva a rever seus antigos escritos estende-se, até certo ponto, a determinadas recorrências temáticas, como dramas pessoais e tragédias familiares. O autor, contudo, dispõe-se a apresentar seu trabalho criativo por meio de formas narrativas diversas. Em comum, destaca-se um caráter imagético em sua prosa. Herbert Read atribui ao aspecto visual a característica mais exímia de uma construção literária de qualidade:

Reduza-se a arte de escrever a seus fundamentos e chega-se a esse simples objetivo: emitir imagens por meio de palavras. Porém, “emitir imagens” – fazer com que a mente olhe. Projetar naquela tela interior do cérebro um filme de objetos e fatos, fatos e objetos movendo-se na direção do equilíbrio entre um estado emotivo acima do comum e uma capacidade de associação acima do comum. Esta é uma definição de boa literatura (READ *apud* CERQUEIRA, 1981, p. 94).

Para além de qualquer valoração da obra de Brito, o que se pretende destacar nesta passagem é que a construção ou sugestão visual feita pelo autor é precisa. A linguagem empregada é igualmente precisa, bem como cortante e afiada.

De maneira similar à tarefa que o ficcionista se impõe de se voltar para textos pregressos de sua autoria, com o propósito de lapidá-los, ele ainda recorre a tais construções antigas para retomá-las em narrativas subsequentes. Nas próximas páginas, é possível identificar um roteiro literário, relacionando a produção de Brito com as demais marcas que singularizam sua obra. Trata-se de uma espécie de prévia, uma incursão no universo do autor, até se alcançar o esboço do *corpus* literário deste trabalho.

Sujeito errante, o escritor traz na sua literatura a marca do deslocamento. Oriundo de Saboeiro, no sertão dos Inhamuns, no Ceará, segue ainda criança para o Crato. Mas é no Recife, capital de Pernambuco, onde define profissão – Brito se formou em medicina pela UFPE e atua como clínico no Hospital Otávio de Freitas –, esmera sua vocação literária e dá

forma a peças, contos, crônicas, críticas e narrativas longas. Em 2007, Brito foi escritor residente na Universidade da Califórnia, em Berkeley.

A condição da errância exerce influência sobre a produção literária do autor, no sentido de que ele estabelece na sua obra o diálogo entre tradição rural, costumes e problemas citadinos, além de valores estrangeiros. A galeria dos personagens criados pelo ficcionista cearense revela a circunstância do translado, expressa, muitas vezes, desde o título (“O que veio de longe”, “Homem atravessando pontes”, “Romeiros com sacos plásticos”); passando pela mudança psicológica (“O Dia em que Otacílio Mendes viu o Sol”); até à transição de crenças (“Milagre em Juazeiro”).

São seres moventes, frustrados em face das expectativas, em estado lancinante, com a morte sempre à espreita, amargurados pela traição, loucura e pela solidão ou enredados na condição da espera. Predominantemente, os tipos explorados por Brito mantêm entre si um pacto de silêncio e apresentam resignação diante do destino selado. Além das referências bíblicas, trabalhadas pelo escritor, é possível identificar em sua obra referências recorrentes à formação do povo brasileiro e ao trajeto peculiar que atravessa espacialidades como o sertão, a zona da mata, a capital.

A produção de Ronaldo Correia de Brito também inclui ficção voltada ao público infanto-juvenil. Além de livros, constam discos e espetáculos teatrais. Destaque para a novela **O Pavão Misterioso** (Cosac Naify, 2004), produzida em parceria com Assis Lima. Nesse livro, os autores exploram a literatura de cordel, que está associada, geralmente, à performance oral. Brito ganhou notoriedade com a criação, ainda em parceria com Lima, dos livros **Arlequim** (2006), **Bandeira de São João** (1996) e **O Baile do Menino Deus** (1995), integrantes da trilogia **As Festas Brasileiras** (adaptação para prosa publicada pelas Edições Bagaço). Ressalte-se que **Arlequim** contou também com a participação do músico Antonio Madureira. Essas produções para teatro ou prosa apresentam como matéria-prima a tradição popular brasileira, de teor oral. Assim, são contempladas manifestações folclóricas, ritmos de base popular, brincadeiras coletivas e personagens que permeiam o imaginário nacional.

Ganhador de prêmios, finalista de outros tantos, participante da edição 2013 da Feira do Livro de Frankfurt, Brito faz referência às culturas indígena, negra e portuguesa como base

para formação do povo brasileiro. Ele deixa entrever as cores, os sons, formas e trejeitos particulares, sobretudo, à região nordestina, dando conformação à cultura brasileira.

No que diz respeito ao repertório de narrativas curtas de Brito, pode-se salientar que explora a memória, o destino predefinido, o elemento fantástico, tragédias familiares, mistério, referências religiosas, costumes sertanejos, a mitificação do tempo, a relação mãe-filho. Os rostos dos personagens do autor mantêm-se quase sempre sob a luz amarela do candeeiro, a revelar-lhe ressentimentos, angústias e ódio.

Na coletânea **As Noites e Os Dias** (1996), é comum aos contos a ambientação interiorana. Assim, Dolorida, protagonista do conto homônimo, carrega seu misticismo para a cidade. Deslocada na urbe, onde se vê envolta a misérias, lembra-se de seus hábitos sertanejos, como velar um morto, cantar para um defunto. Enquanto essas ações, na ideia de interior contemplada pela narrativa, costumam ser realizadas no âmbito doméstico, no espaço urbano, as pessoas morrem geralmente nos hospitais. Em “Dolorida”, a questão da memória já se faz presente: a necessidade de ser consciente de si. “Meu Deus, se nós esquecermos quem somos o que será de nós? Eu não tenho nada, mas posso ter pelo menos a minha lembrança” (BRITO, 1996, p. 32). A identidade, a questão de ter consciência de si e de não perder isso de vista, termina valendo como patrimônio.

Do Sertão dos Inhamuns, “Inácia Leandro”, personagem cujo nome é título do conto, é exemplo da característica de Brito em criar tipos femininos solitários e intrigados, que protagoniza um quadro de rancores velados entre parentes e o isolamento do qual não há como fugir. Fio condutor das narrativas curtas do escritor em destaque, a memória salienta-se, no caso de Inácia, como condição para ela vir a recuperar fatos de sua vida na tentativa de captar a origem de seu ódio contra o irmão, Pedro Leandro. Segue-se o elemento fantástico: a suposta morte de Pedro Leandro e do cunhado dele pelo desafeto Lourenço Estevão, amor de Inácia, falecido havia 20 anos. Daí vir à tona outra marca da prosa do autor: a valorização da tradição oral como costume sertanejo. Assim, o que é contado é tomado como procedente, como verdade: “Falou-se que eles haviam ido para matá-la, como falou-se também que Lourenço Estevão, depois de vinte anos de morto, voltara para se vingar” (BRITO, 1996, p. 45).

É em **As Noites e os Dias** que o ficcionista publica “Faca”, um dos contos de maior destaque na sua literatura, sobretudo, pelo fato de a narrativa dialogar com contos subsequentes. No texto, a lâmina é encontrada por ciganos em busca de pouso para passarem a noite. A faca seria um objeto envolvido em mistérios e considerada amaldiçoada por ter sido utilizada em um crime passional. O tempo, cerca de um século separando o desaparecimento do utensílio de sua descoberta pelos ciganos, atribui à história uma dimensão mítica. O assassinato-chave, assim considerado por ser, *a posteriori*, reiterado ou sugerido em diferentes livros do prosador, traz a figura de João Domísio, que mata a esposa Donana por estar encantado por uma mulher da capital. A tragédia enseja a perseguição dos irmãos da vítima em busca de vingança. Domísio busca guarida na casa do irmão. Essa é uma das maneiras encontradas pelo escritor para resgatar hábitos e valores sertanejos, como o ambiente doméstico ser considerado sagrado. Assim sendo, a morte de Domísio por vingança, se acontecesse como que por destino, deveria se dar fora da casa do parente onde se escondera. “Eu comprehendo o ódio de vocês – tentou falar calmo Anacleto Justino. Mas respeitem a casa e as leis da hospitalidade. Sobretudo, quando esta hospitalidade é para um irmão” (BRITO, 1996, p. 55). Mais: “– Por isso eu peço – falou Anacleto – aqui dentro desta casa, não. Em qualquer lugar, nas estradas, no meio do mato, onde vocês o encontrarem, quando ele for embora” (BRITO, 1996, p. 56). Siqueira (1996) explica tal costume como peculiar a uma tradição de caráter patrimonial. Assim sendo, o espaço doméstico é dotado de revestimento sagrado e aquele que o invade, sem consentimento, está ofendendo o proprietário, bem como desrespeitando sua autoridade:

No Brasil, o espaço privativo da casa e a autoridade dos donos se confundem. O que falam os estranhos à casa, quando se dirigem aos oiketai (familiares/domésticos)? Utiliza-se a expressão que, em algumas regiões do Brasil interiorano, sobrevive ainda: "Oh de casa!" Ao que se responde: "Oh de fora!" [...]. A lógica da hospitalidade, portanto, segue os parâmetros de "dentro" e de "fora" da casa. Mesmo os criminosos, uma vez homiziados, ninguém ousaria tocar-lhes; seria violar um espaço sagrado, na cultura e tradição patrimonial. Prevalece, neste espaço, a ética da identidade, inviolabilidade e o respeito à autoridade do dono, do senhor e proprietário (SIQUEIRA, 1996, p. 442).

Os costumes do sertão vão sendo cerzidos no decorrer da narrativa: se perguntado, Anacleto Justino contaria toda a verdade sobre o paradeiro do irmão. Em ênfase, o crime por honra – os irmãos admitiriam que a justiça poderia ser realizada devidamente, caso procedesse a alegação do assassino de ter havido traição por parte de Donana. Caso contrário, o irmão de Donana se incumbiria de ele mesmo fazer justiça contra o blasfemo. É possível destacar, então, a lei consuetudinária do “olho por olho, dente por dente”.

– Não faça nada sem apurar a história direito – disse Pedro Miranda – o mais velho, quase sem conseguir falar. Se for verdade, pode punir os culpados, do jeito que é devido. Mas, se tudo isto não passar de um testemunho falso, prepare-se para a vingança. (BRITO, 1996, p. 54)

Trata-se de referências a ações que remetem a valores e procedimentos comuns a uma comunidade, movida pela tradição. Assim, é pertinente se falar em *ethos sertanejo*. Conforme explicita Santos, o termo ethos compreende o costume, um modo de ser, um determinado caráter assumido, possível pela práxis, por formas de agir convencionadas por uma tradição.

[...] a recorrência dessas ações em um meio constitui um processo cíclico na configuração de uma Ética. Assim é que se estabelece a Ética da Vingança, como uma entidade mantida por indivíduos que incorporam e assimilam regras visando assegurá-las e legitimá-las. [...] Considera-se plausível, neste caso, afirmar que uma *Ética da Vingança*, no universo sertanejo, é mantida por um ethos que acredita na justiça feita com as próprias mãos através da lógica do olho por olho, dente por dente. Tal sistema justifica-se como consequência da violação de um estatuto social ou familiar, através da cobrança de uma perda. Muito embora, mesmo que a restituição não seja possível, a punição, mediante as várias estratégias de castigo implica em um estado de lei que contraria a Lei do Estado (SANTOS, 2013).

Desse modo, os castigos apresentados no conto estão legitimados por uma coletividade, na qual a honra figura entre os valores que precisam ser respeitados. Igualmente emblemática da produção de Brito é a forma pela qual o autor representa, no conto, o patriarcalismo, a indiferença com que o marido se dirige à esposa, sem querer dar satisfação, sequer olhá-la no rosto. “– Não sei dizer quando volto – Domísio Justino falou, de costas para a mulher, não se dando ao trabalho de virar a cabeça” (BRITO, 1996, p. 50). Mais: “E vai

demorar muito? – arriscou perguntar. A fala grossa de Domídio nada respondeu” (BRITO, 1996, p. 51).

Como os tipos femininos abordados pelo cearense, Donana simplesmente se resignava. “O fruto azedo era sua vingança. O riacho que corria atrás de casa, o único deleite. Tomava banho nua, os cabelos boiando na correnteza. Só nessas horas conseguia esquecer o marido que tardava” (BRITO, 1996, p. 51). Os 13 filhos homens esqueciam o pai em suas ausências. Francisca não conseguia esquecer. Ela, a primogênita, mais um indício da cultura sertaneja. Outro elemento dos valores do sertão a exclusividade feminina do choro. “Luis e Pedro choravam. Pela primeira vez, desde que aprenderam que choro envergonha” (BRITO, 1996, p. 55).

A presença dos negros escravos denuncia se situar a história no século 19, já que o presente seriam os dias atuais, quando os ciganos encontram a faca, cem anos depois. Nesse sentido, é possível salientar que “Faca” remeteria também aos cortes temporais narrativos empreendidos no conto. Nele, intercalam-se passado e presente, emprestando ritmo cinematográfico à narrativa.

É como se o narrador estivesse munido de uma faca simbólica que cortasse a narrativa, [...] para que o leitor penetrasse nas veredas do universo sertanejo através dos afiados cortes narrativos, assim se inteirando de uma ética tributária de uma tradição milenar, que se renova cicличamente desde tempos imemoriais, banhando-se em sangue das tragédias pessoal e familiar. [...] Assim como era soez acontecer ao se assistir à tragédia clássica, o choque resultante do descortinar do mundo sertanejo instila no leitor hodierno o afloramento dos mais recônditos instintos humanos, no sentido de se deparar com situações ancestrais semelhantes, a expressar que sentimentos como o amor, o ódio e a vingança são eternos e não precisam de maquiagem pós-moderna para mostrar sua verdadeira face transcendental. É, portanto, o repositório do *ethos* sertanejo [...] (MADEIRA, 2009.)

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

conto “Eufrásia Meneses”, em que a solidão da personagem é de uma vastidão só comparável à imensidão da noite: “Mas o que me trará a noite além de um vento mais frio e de um silencio mais fundo?” (BRITO, 1996, p. 59). Só tem as paredes da casa a lhe espreitar. Da falta do homem que “é incerto no vir”, o patriarcalismo se traduz na descrição dilacerante feita por Eufrásia sobre a “aproximação” do marido. “Nossas veias regam um resto de sangue que, à noite, nossos maridos querem beber. Deitam sobre nós, fungam, rosnam, machucam-nos sem nos olhar o rosto. Depois, caem para o lado satisfeitos, enquanto contemplamos o telhado e tocamos, com as pontas dos dedos, a mancha do seu sêmen morno” (BRITO, 1996, p. 61).

Eufrásia deseja fazer seu filho à sua semelhança como forma de se vingar do marido, que a levara para terras distantes. Predomina, contudo, mais uma vez, a resignação quanto ao destino já traçado, em trecho marcante de plasticidade, registro poético de um sertão povoado por aves de arribação:

Uma revoada de aves-de-arribação acorda-me das minhas lembranças. A África acolherá esses pássaros que abandonam o sertão. Se ficam aqui, morrem de fome e de sede. Voam num comprido manto, que se estende no céu. Nós ficaremos plantados, chupando a última gota d’água das pedras. Todos os dias leremos no sol a sentença das nossas vidas (BRITO, 1996, p. 62).

Além do sentimento de estrangeira vivenciado por Eufrásia, ressalta-se a condição de espera da personagem:

No começo, eu tentei amar esta terra e esta gente. Trazia a minha fresca alegria, banhada de novo nas fontes do Paraí. Mas o sol aqui queima forte e cedo somos bebidos até a última gota d’água. Seca, deixei de bater às portas e recolhi-me ao labirinto da casa, onde continuo esperando (BRITO, 1996, p. 63).

Que é a semente fértil e na espera, se não há solo estrumado para amadurecê-la em fruto? Um corpo condenado a secar ao sol. É como me sinto nesta hora em que mais uma vez me recolho só. A mim chegaram apenas os ecos de uma promessa e me coube sempre esperar. Quanto durará a espera se, para a fertilidade, existe um tempo de vida? (BRITO, 1996, p. 65).

O relato da protagonista tanto pode aludir à espera pelo marido, sempre ausente, ou por aquele que veio de distante e a olhou com olhos mansos (“ecos de uma promessa”). Nos contos de Brito, como se faz exemplo “Eufrásia Meneses”, geralmente se ensaia uma interrupção trágica na tentativa de afugentar o destino preconcebido.

Estas são as horas de decidir? Ouço um respirar que não o meu, mas nada vejo. A noite é um lençol de estrelas que cobre a fadiga dos homens. Dominada pelo cansaço, eu adio, por mais um dia, a minha decisão. A realidade de uma lâmina de faca, guardada sob o travesseiro, lembra-me o instante em que poderei cortar o sono e cavar a vida (BRITO, 1996, p. 64).

Mais do que direcionar a morte para si, o desfecho trágico, possibilitado pela lâmina guardada embaixo do travesseiro, poderia mesmo ser destinado ao marido de Eufrásia ou àquele que veio de longe, supostamente, à espreita dela.

João Menandro é um nome que se confunde com o meu sonho. Haverá mesmo, lá fora da noite, alguém que me aguarda, ou o meu desejo terá engendrado este ser, que já não é possível não existir? Fatiga-me esta interminável noite e penso em apressar o desfecho de tudo. Não há tempo para contemplar passiva o mundo em volta morrendo. A mão se endurece ao toque da lâmina que o travesseiro esconde. Haverá, sim, uma madrugada que poderá ser a última ou a primeira. Meu marido retornará sonolento. O outro virá até minha janela. Eu me olharei num espelho. Para todas estas vidas aponta a lâmina, à procura do desfecho (BRITO, 1996, p. 65).

O caráter trágico da obra relaciona-se com uma visão fatalista da existência, destacando-se a “[...] teoria de que toda tragédia exibe a onipotência de um destino exterior. E, naturalmente, a avassaladora maioria das tragédias deixa-nos com uma sensação da supremacia do poder impessoal e da limitação do esforço humano” (FRYE, 1984, p. 206). Trata-se de um fado do qual não há como fugir, a menos que seja interrompido por uma catástrofe. Justamente, chama atenção essa característica da tragédia: nela, ainda há uma saída, sendo esta identificada, no caso, como uma fatalidade.

O silêncio que se abate sobre os personagens de Brito atinge seu cume em um dos mais elaborados e representativos textos do autor, o conto “Cícera Candoia”.<sup>1</sup> “Entre mãe e filha, agravava-se um silêncio que fora sempre intenso. Era como se o vento seco da estiagem ressecasse, ainda mais, as suas gargantas, pobres de fala” (BRITO, 1996, p. 87). Com o parricídio, em que o filho mais velho mata o pai por conta de um desentendimento em virtude de uma partilha de cabras, o parricida e os outros seis irmãos foram embora e a mãe enlouqueceu, fato que a “memória do povo do lugar não esqueceu” (BRITO, 1996, p. 90). As duas amargaram o desprezo da comunidade, e a “grande sentença do silêncio entre as duas, que nunca mais se olharam” (BRITO, 1996, p. 90).

Mais uma vez, referindo-se aos hábitos tidos como sertanejos, cabia a Cícera Candoia, única filha, o destino de cuidar da mãe até a morte. Ainda que permeie toda a obra de Brito, a questão da memória aqui é contundente, remetendo à tragédia familiar. “— ‘No tempo da ira fazia poeira...’ — Pare com esse agouro! — gritou Ciça. — Não é agouro, minha filha, é lembrança. — Pois pare de se lembrar e trate de dormir, que dormindo a gente esquece” (BRITO, 1996, p. 90).

Entretanto, é justamente o substrato da memória da mãe que acomoda a solução, reiteradamente fatídica, para Ciça se livrar de sua sina. A morte da mãe, sugerida pela matriarca, como quem lembra e relata uma história a resguardar a “solução”, é viabilizada pela filha. No posfácio ao livro **Faca**, o crítico Davi Arrigucci Jr. (2009, p. 177) explicita o caráter traiçoeiro, na produção de Brito, da espera pela sina, interrompida somente por uma fatalidade.

[...] a espera, ao assimilar o movimento cílico, somente acumula a substância negativa das noites e dos dias nos gestos ritualísticos da existência comum, até o desfecho fatal, quando o crime ou o motivo romanesco da vingança retornam com a sua periodicidade sinistra para cortar os nós cegos da vida familiar.

---

<sup>1</sup> O conto foi adaptado pelo cineasta Marcelo Gomes para o curta-metragem **Tempo de Ira**.

Livre do fado de se manter ao lado da mãe, Ciça poderia então seguir novo destino, saindo das terras secas e inóspitas, juntamente com os demais habitantes da vila. Em sintonia com os demais tipos femininos engendrados pelo escritor, personagens solitárias, mas fortes, a matriarca termina por ser a heroína do conto, ao dispensar a filha da sinha que lhe era devida por ser, forçosamente, a única herdeira. “É a mistura de heroísmo que dá à tragédia seu esplendor e animação característicos” (FRYE, 1984, p. 207). Esse raciocínio ganha representatividade, no conto de Brito, em função do papel desempenhado pela figura materna. Mesmo tendo a possibilidade de gozar da companhia, a contragosto, da filha, enquanto se mantivesse viva, a mãe opta por sugerir a própria morte a Ciça, com o intuito de liberar do infortúnio a herdeira.

Já “Maria Caboré”, título do conto e nome de sua protagonista, diz respeito a uma mulher que amarga uma trajetória de sofrimento, abusos e preconceito atrelados a sua cor. Este, aliás, serve de mote para o escritor elencar referências africanas, a exemplo do Reino de Congo. A memória a conectava com sua origem, em virtude do que imaginava sobre sua ancestralidade. Circunstância que intensificava a sensação de não pertencimento, de falta de identificação com uma dada realidade. “Num esforço, percorreu a cidade procurando um pouso, um canto que fosse seu, e embora esta estivesse quase deserta, sentiu-se estrangeira ali, agora, como em toda vida” (BRITO, 1996, p. 123).

Em “A Espera da Volante”, hábitos entendidos como interioranos voltam a ser enfatizados na coletânea de Brito. Sobretudo, o costume sertanejo da hospitalidade, encarada como lei sagrada para esse povo, que fora desrespeitada pelo criminoso Chagas, responsável pela morte dos donos de uma casa que teriam lhe dado guarida. Além disso, é explorada a iniciativa, típica da região, de se fazer justiça a qualquer preço: a fúria da volante diante dos comparsas do criminoso. “No povo daqueles sertões, desvalidos de qualquer lei, só existia a consciência de cada um. A justiça era uma bandeira em nome da qual se poderia cometer qualquer crime” (BRITO, 1996, p. 107). O Velho, conhecido por dar abrigo a quem estivesse de passagem, teria hospedado este criminoso em fuga. Por isso, sua casa seria o destino da volante.

Fica em destaque a condição de espera do Velho, que reage como se aguardasse o seu destino se cumprir com a chegada da volante. Um tempo marcado aqui pelo ciclo da natureza:

Passariam as tardes, entrariam as noites e a vida dele seria um mesmo relógio de trabalho e espera. A terra abriria sulcos à sua enxada, colheria sementes de sua mão e daria frutos e cereais que matariam a sua fome e a de outros. As vacas e cabras seriam tangidas e, no fim do dia, afrouxariam os úberes, deixando o leite correr abundante (BRITO, 1996, p. 104).

O lado vil do sujeito é o que se mostra, no parecer coletivo, como elemento mais provável por trás do espírito acolhedor do Velho. Para ele ser tão generoso e desprendido, no mínimo, fazia por penitência, segundo a comunidade. Assim, é possível enfatizar, no entrecho sugerido, a tradição oral do sertanejo. O autor cria ainda a imagem da casa como metáfora de uma alma vasta e solitária:

Havia o alpendre na frente, onde o Velho ficava sentado e, atrás, a casa de três vãos, grande como a alma de um homem que vivera muito. Ninguém sabia quem existira primeiro, se o Velho ou a casa. Ele sempre fora visto ali, os cabelos perdendo o preto, como o dia, a luz (BRITO, 1996, p. 102).

A figura do Velho, por fim, parece ser detentora de sabedoria perante questões humanas de caráter inexorável, como a morte.

A vida do homem é perigosa, porque a morte se planta em lugares incertos. Andando, ele esbarra com ela, emboscada no meio do caminho. Parado, ela vem ao encontro dele, trajada em muitos disfarces. Há sinais que guardam a revelação do perigo. Viver é a ciência de decifrar estes sinais (BRITO, 1996, p. 111).

Como é possível perceber, a sombra da tragédia percorre os contos do ficcionista, existindo, porém, casos nos quais o elemento inusitado reside no tom jocoso que assume o desfecho do enredo. A exemplo de “O Dia em que Otacílio Mendes viu o Sol”, em que tudo

sugere a iminência de suicídio do protagonista, que surpreende a família por disparar contra uma galinha, trancada, ao acaso, com ele em seu quarto, e por sair, normalmente, na sequência para prepará-la e comê-la, como se nenhuma aflição ou suspense tivessem sido criados.

“O Governo” é outra narrativa a priorizar o chiste no desfecho. Nela, o autor trabalha a ironia ao brincar com a promessa a ser paga pela romeira Maria do Carmo e as promessas dos políticos em dia de comício. Maria do Carmo fica reflexiva por não ter presenciado o comício. “Será que eu devia ter ido? E se eu perdi de ouvir o que nunca ouvi? O que, minha Mãe das Dores? Alguma promessa? A minha eu já paguei” (BRITO, 1996, p. 75). Além dessa característica, têm espaço nos contos do autor figuras alimentadas pelo imaginário popular de habitantes de cidade pequena, como o Rabo de Burro e o Lobisomem.

Todos os contos presentes em **As Noites e Os Dias** serão republicados em versões revisadas por Brito, em livros subsequentes, no que é possível observar a busca constante do autor pela concisão. As marcas da narrativa do escritor analisado são reforçadas e consolidadas a partir da publicação da coletânea de contos **Faca**.<sup>2</sup> Esse volume de narrativas curtas constitui uma referência na obra do cearense, sobretudo, pela publicação nela da novela “Lua Cambará”.<sup>3</sup> A história de Lua, alma penada que amarga a sina de vagar indefinidamente, por consequência de uma maldição, é revestida de fantasia, sobretudo, por se alicerçar no imaginário popular, na tradição oral do povo sertanejo, nos relatos repassados de geração a geração. A construção da narrativa, editada em **Faca**, respalda-se pelo olhar do menino sobre a “lenda”; do seu pai, que o principiara na história; pelo relato na versão do Dido Guará. Estes últimos, por sua vez, teriam tido conhecimento da assombração por meio da conotação da história pelo pai e pelo bisavô, respectivamente. A implicação imaginativa dessa herança pautada na verbalização pode ser verificada no entrecho a seguir:

---

<sup>2</sup> A obra **Faca** chegou a ser traduzida para o francês e publicada recentemente, em 2013, pela editora Chandigne na França.

<sup>3</sup> “Lua Cambará”, que já ganhou versão em *filme na bitola super 8 (estreia em 1977)*, em vídeo e veiculado na TV (1979), tivera sua primeira encenação, em 1990, pela Companhia Sopro de Zéfiro, tivera, em 1991, o espetáculo filmado para exibição em televisão. Já em 2001, Rosemberg Cariry assina a filmagem de “Lua Cambará” em 35mm, sendo os papéis principais interpretados por Dira Paes e Chico Dias. Pela Cosac Naify, Brito traz em versão revisada “Lua Cambará”, reitera-se aqui, na coletânea de narrativas curtas **Faca**. Finalmente, em 2010, em comemoração às duas décadas do espetáculo, “Lua Cambará” recebe nova montagem, como espetáculo musical, pelo grupo Aria Social.

— Eu me assustei, Doido Guará. Toda vez você recita essa morte, de um jeito diferente./ — É porque Lua nunca morre igual./ — É você quem inventa a história./ — Não, meu menino rico. Tudo isto é verdade./ — E por que eu nunca vi a assombração?/ — Um dia você vai ver. E nunca mais será o mesmo (BRITO, 2009, p. 165).

O menino narrador, inclusive, ao mencionar que o livro de devoção de seu pai era a novela de cavalaria do ciclo carolíngio **A História de Carlos Magno e os Doze Pares de França**, sugere a valorização da herança oral. Ainda há menção a Alexandre, O Grande, remetendo à novela de cavalaria do ciclo clássico. Davi Arrigucci Jr., responsável pelo posfácio de **Faca**, enfatiza, ainda que em outros termos, essa inclinação presente na novela:

A ficção nasce aqui do chão histórico, mas transfigurada por uma fantasia saída do imaginário popular que transpõe, favorecido pelo olhar do menino, a realidade para o plano mais elevado do romanesco, tendo uma das pontas presa à literatura de cordel nordestina ou ainda à tradição da épica oral, alimentada ali largamente pelas imagens das novelas de cavalaria do ciclo arturiano, citadas no texto (2009, p. 179).

Em síntese, “Lua Cambará” agrega marcas diversas da produção do autor oriundo do Sertão dos Inhamuns. A narrativa traz a figura do errante sem pouso, a valorização da transmissão oral, a tragédia, o tormento, além de hábitos sertanejos – como o ofício de moer milho, passado de geração em geração, um domínio de um “saber que se tornava ciência pela repetição” (BRITO, 2009, p. 155).

No geral, observa-se que os personagens de Brito consistem – ao se fecharem em mutismo, como no conto “Redemunho” – em expressão-metáfora para a imagem do abandono, do esquecimento. Nele, constam a tragédia familiar, ressentimentos e traição entre irmãos. Em “Deus Agiota”, a memória faz João Emiliano se voltar à época em que pedira Maria Madalena em casamento, ausentando-se do presente, por um instante, já que a morte a espreitava. O elemento fantástico insere-se na prosa como moeda de troca pela salvação de sua esposa: João Emiliano teve dois dos onze filhos mortos no mesmo dia e hora, cumprindo-se o que ele havia prometido ao Senhor – Ele levasse o próprio ou um dos meninos, mas

pouasse a mulher. O Senhor teria cobrado com “juro de agiota o que lhe fora prometido” (BRITO, 2009, p. 60).

A nuance do destino previamente traçado, ao qual não adianta se contrapor, volta a ser trabalhada na prosa de Brito no conto “O Valente Romano”, cuja sina é se manter preso às armas. Na narrativa, que representa uma adaptação do cordel português **O Valente Vilela**, também se explora a tradição oral, responsável por fazer de um homem matador, insuperável, e, ao mesmo tempo, santo. No conto “A Escolha”, o padrão do comportamento sertanejo faz-se notar pelo rechaço manifestado pela família de Aldenora Novais à decisão dela de se unir, uma vez oficialmente casada, a outro homem, ainda que o primeiro marido a tivesse violentado e sumido no mundo. Ela era julgada pelos pais de adúltera por ter marido vivo. Na história, destaca-se a espera de Livino Gonçalves, aguardando Aldenora, que lhe fora prometida e o havia abandonado em nome de um casamento frustrado com outro.

O que a susteve foi a mão de Livino, paciente na sua espera, feliz por retomar a escrita de um romance interrompido, sem um único suspiro de queixa: quem comeu a carne, roa os ossos. Na casa que construiria para os dois, quando ainda eram noivos, o lugar dela estava guardado. Mesmo contrariando a vontade dos pais de Aldenora, que preferiam ver a filha amargando o infortúnio que provocara, e a dos padres, inconformados com uma união sem os sacramentos religiosos (BRITO, 2009, p. 92).

Em outro momento, já vivendo ao lado de Aldenora, Livino espera para saber se a mulher o largaria novamente a fim de ficar com o marido legítimo, que se encontrava na cidade. Ela se guardava em “voluntarioso silêncio” (BRITO, 2009, p. 90). Também Aldenora aguardava. Estendia o tempo da espera para realizar a reiterada escolha.

Nos contos, o *tempo* adquire *status* de protagonista ao lado das personagens, influindo na expectativa mítica de seus destinos, numa espécie de “círculo sem saída” em que a ruptura, quando se dá, é sempre trágica (D’ANDREA, 2010, p. 14).

A sina veio a se cumprir: “Se Luís Silibrino tivesse permanecido em São Paulo, até o dia da sua morte, ela seria a mais feliz das mulheres ao lado de Livino Gonçalves. Mas ele estava ali, para sua perdição” (BRITO, 2009, p. 90). O destino de Aldenora, ver-se sempre entre os dois homens de sua vida, foi rompido somente com uma fatalidade. Aldenora Novais escolhera Luís Silibrino, mas uma vez, no momento em que, em situação-limite, disparou um tiro certeiro contra Livino.

Um evento catastrófico como condição para o desvio de um destino previamente traçado também se dá no conto “Mentira de Amor”. Na narrativa, o destino selado refere-se ao cativeiro a que uma mãe se condena desde a morte da filha, no “sagrado ofício de sofrer” (BRITO, 2009, p. 103). Tenta iludir a sina, encantada com os personagens de um circo que cumpre temporada na cidade pequena. Entretanto, para sair definitivamente do fundo do poço no qual se enclausurou, era necessário tirar de cena o marido carcereiro. “Voltou para junto do marido adormecido, na hora precisa em que o cortejo dobrou a esquina da rua, avançando sobre sua calçada. Os fogos abafavam a música, e ela teve a certeza de que um estampido de revólver seria um pipocar a mais entre tantos” (BRITO, 2009, p. 108-109).

A coletânea **Faca** traduz no título não apenas a alusão à imagem reiterada da lâmina, a percorrer as histórias, como também pode remeter à linguagem lacônica e aos cortes cinematográficos empreendidos por Brito nos seus contos. Essas paradas bruscas sugeridas, entre os efeitos possíveis, emprestam ritmo à prosa, ao possibilitar ao narrador a interligação do enredo no presente com passagens de acontecimentos anteriores e vice-versa. Esses artifícios refletem os desdobramentos da construção cinematográfica nas técnicas narrativas do romance.

Hoje, encara-se muito a obra romanesca em termos de montagem cinematográfica, o novelista escreve a sua narrativa (filma a direto) e, depois fecha-se na cabina da montagem. Corta aqui, corta acolá, cola esta cena àquela, passa o que estava antes para depois e vice-versa, estuda os efeitos sabiamente, e toda a narrativa se desarticula, adquire outra destreza, suscita outros estímulos (TORRES *apud* CERQUEIRA, 1981, p. 76).

O título contém alguns contos publicados no livro anterior, entre os quais, a narrativa curta homônima à coletânea em questão cujo enredo vai ser retomado no conto de abertura do livro de Brito subsequente, qual seja, **Livro dos Homens** (2005). Em “O que Veio de Longe”, a tradição oral é explorada ao extremo, com a força da comunidade do Monte Alverne em investir de santidade um homem estranho, do qual nada se sabia, cujo corpo tinha sido arrastado pelas águas barrentas do Rio Jaguaribe.

Milagres, os moradores, eles mesmos, incumbiram-se de disseminar. E sem esperar já era o corpo trazido pela enchente o Sebastião dos Ferros, que guardava um passado de valentia, personalidade mansa. Nessa versão do Sebastianismo, o homem morto recebeu o nome do santo do dia no qual apareceu aos moradores e o sobrenome alusivo a uma oiticica, debaixo da qual havia sido enterrado. A árvore, que servia de abrigo para viajantes e seus rebanhos, tinha no tronco as marcas dos ferros de marcar boi. Na rotina da comunidade, finalmente chegou o dia quando aconteceu o que faltava para legitimar o caráter sagrado do corpo andarilho:

Num meio-dia em que tocava as suas cabras, uma mulher foi mordida por uma cascavel, ao atravessar um terreno de lajedos. Viu a serpente se afastando e compreendeu a sentença. Quando os primeiros suores se manifestaram, sentiu que morreria sozinha. Os olhos quase fechando, avistou a oiticica, a cacimba e a cruz. Conseguiu chegar até a água. Bebeu com a garganta fechando. Sentou-se amparada na cruz e rogou ao bondoso desconhecido que lhe valesse. Um clarão atravessou o céu, parecendo o anjo da morte. Assim ela relatou o fato para o marido e os filhos, no aconchego da casa (BRITO, 2005, p. 10-11).

De onde se supõe que teria sido o santo o responsável pelo milagre. A imagem sagrada nada mais era do que a representação do que eles não tinham ou não podiam ser: “Os homens procuravam na memória lembranças que emendavam num relato aventuroso. Construíam para o santo uma vida cheia de juventude, atos generosos e feitos heroicos. Tudo o que faltava nas suas existências comuns” (BRITO, 2005, p. 11). A narrativa parece sugerir que, num espaço como este, sem letramento, a religiosidade assume maior dimensão. “Pastores, vaqueiros, pequenos donos de terra, não se aventuravam em outros mundos. Não decifravam os livros e nunca escreveram o próprio nome” (BRITO, 2005, p. 9).

Os moradores do Monte Alverne preservaram como relíquias do santo o anel e os abotoadores encontrados no morto. “Ninguém sabe o dia de amanhã. O passado muitas vezes retorna, cobrando o que é seu” (BRITO, 2005, p. 9). O entrecho alude à aparição de Pedro Miranda na comunidade. Ele já havia sido mencionado no conto “Faca”, como desafeto de Domídio Justino, responsável pela morte da sua irmã Donana. Por meio da descrição dos populares, o viajante se deu conta que o morto era o cunhado, que ele mesmo tinha assassinado pelo código próprio de justiça. O que veio de longe estava disposto a revelar a origem do morto aos exilados do Monte Alverne. Para o Sebastião dos Ferros ter vindo supostamente do reino, teria a história se passado no século 19, sobretudo, quando se é, de acordo com alguns indicadores, levado a entrelaçar a história com o conto “Faca”. No decorrer do tempo, consagra-se a imagem mítica do santo cultuada pela comunidade.

Os tropeiros e viajantes desconheciam a origem do estranho. Ouviam o relato da sua chegada, bebiam água da cacimba, se protegiam do sol debaixo da oiticica. Os mais curiosos examinavam a cruz. Marcavam com os ferros em brasa o tronco sofrido da árvore e partiam. Na estrada, trocavam impressões sobre a história, levantavam hipóteses, repetiam-na para os conhecidos (BRITO, 2005, p. 10).

O conto remete aos tipos de narradores consagrados por Benjamin: os viajantes e os fixados à terra. Estes consistem em reflexos da tradição oral, no sentido de que os testemunhos das pessoas do povoado se fazem notar, constituindo referências ao narrador clássico salientado por Benjamin. Mais uma vez, em destaque na prosa de Brito, cita-se a circunstância da espera entre os personagens. No caso, relacionada à chegada de Pedro Miranda ao Monte Alverne e a sua reação de ira, ao perceber de quem se tratava o morto: “A emoção do estranho não passou despercebida à gente que o examinava. Habitados à espera, deixaram ao seu arbítrio o momento de falar” (BRITO, 2005, p. 13).

Elemento sempre presente na construção narrativa do autor cearense, registram-se as sombras da morte, neste caso, a do blasfemo, responsável por revelar a existência prosaica do aclamado Sebastião dos Ferros e tentar macular a imagem do santo da comunidade. “Estreitavam o círculo em volta do narrador, projetando os corpos silenciosos” (BRITO, 2005, p. 14). Ressalta-se o forte apelo imagético desta passagem. Os habitantes do Monte

Alverne mostraram-se também à espera para agir no momento propício, como sugere a seguinte passagem, na qual Pedro Miranda pragueja contra o falso santo:

— O covarde inventou que minha irmã o traía. É mentira! Ele é que estava apaixonado por outra. O santo de vocês está ardendo no inferno. Não merece uma única reza. Terminou a fala, exausto. Pediu para ver os objetos, o anel com desenhos de ramagens. Regatearam. Estavam bem guardados. Mostrariam no dia seguinte, à luz do sol. Agora, era melhor descansar. Viera de longe, precisava dormir. Um relâmpago cortou o céu. Choveu a noite inteira e o Jaguaribe botou enchente. Pareceu o dia em que encontraram o corpo do santo. Águas barrentas e profundas. Na medida certa para arrastarem outro corpo (BRITO, 2005, p. 14).

No conto, percebe-se que a opção do autor por não definir o que ou quem viera de longe, favorecendo a delimitação de mais de uma interpretação possível. O recurso à elipse, inclusive, é um dos traços a marcar a prosa de Brito, observado por Madeira (2009) na sua produção crítica. “O que veio de longe tanto pode ser o santo a ser adorado quanto o blasfemo que conspurcou o morto. Repare-se na elipse: não é o homem que veio de longe, é o sobrenatural, para o bem e para o mal”. O caráter simbólico, mítico da água, como elemento de renovação, de purificação, evidencia-se no desfecho da narrativa curta. O rio trouxera o santo, o sagrado, à comunidade e afastava a representação do diabo, o blasfemo, o profano.

Algumas narrativas, presentes na coletânea em questão, ensejam o percurso de Brito pelo universo da Zona da Mata. “Qohélet”, por exemplo, reúne referências à vida cultural, a figuras folclóricas, a atividades econômicas próprias à região. O protagonista tuberculoso, que largara a vida no canavial para trabalhar na cidade como cobrador de ônibus, lembra-se do caboclo de lança da terra de origem, “um milagre colorido no preto e cinza da fuligem que nos cobria no canavial” (BRITO, 2005, p. 33).

Na narrativa empreendida em ritmo cinematográfico e estruturada em fragmentos, a memória se revela como única possibilidade de redenção contra a amargura no presente. Isso se dá na tentativa de os tuberculosos resgatarem algum gosto pela vida, pela “vontade esquecida. Lá na meninice, talvez” (BRITO, 2005, p. 27). Além da simbologia revelada pela presença do reiterado número sete (eram sete irmãos), dá-se o misticismo erguido por meio de referências bíblicas, com trechos do Eclesiastes. Este é o livro concebido por Qohélet, o que-

sabe, aquele que não acreditava na vida após a morte. Para quem o trabalho significava o homem, que seria recompensado ainda em vida. Depois, sem distinção, qualquer um voltaria ao pó.

Referências religiosas são novamente exploradas pelo autor cearense no conto “Milagre em Juazeiro”, onde também volta a constar a simbologia resguardada em torno da condição diferenciada da primogenitura. Nesta narrativa, é a Maria Antônia confiado segredo pelo pai antes da morte. O tempo narrativo se intercala entre o passado (a história da família de Maria Antônia pelo relato do seu pai) e o presente, em peregrinação a Juazeiro junto a romeiros. O ruído entre tradição e modernidade, a marcar a prosa de Brito, vem aqui representado por meio do conflito entre misticismo e scientificismo, na forma da recusa de Afonso, esposo de Maria Antônia, quando lhe é oferecido por uma romeira um chá de cidreira para curar-lhe da febre. “Afonso agradeceu, antes que a esposa aceitasse. Não confiava em chás. Maria Antônia se formara na mesma escola que o marido, mas para ela a medicina tinha outros caminhos” (BRITO, 2005, p. 69). Ou expresso em diálogo emblemático do casal:

— É só uma gripe- disse sem convicção, olhando o marido com olhos de médica. - Fiz uma promessa pra você ficar bom. - Um dia de convivência e você age como eles. – Não custa nada. Você se veste de franciscano e se ajoelha aos pés de um altar. Só isso. – Ficou louca? Esqueceu quem eu sou? – É por sua saúde. Afonso preferiu não responder (BRITO, 2005, p. 78-79).

Em destaque, a crença, o fervor religioso:

Um sono letárgico aumentava o torpor nascido das rezas, repetidas doze vezes, sem quebra da mágica numerologia dos doze, pelos riscos que uma possível interrupção pudesse trazer para a ordem do mundo (BRITO, 2005, p. 72).

O milagre sugerido no título do conto, possivelmente, estaria relacionado ao fato de Maria Antônia enxergar no rosto das romeiras o rosto de sua avó Antônia Praxedes. Sobretudo ao que se sugere ao final do conto, quando Maria Antônia teve a impressão de ver

o seu marido, Afonso, que estava doente e, como médico, não era dado às crenças, passar como vulto, vestindo o marrom dos franciscanos, em sinal de promessa por ter se curado.

Além da representação da religiosidade nordestina, o escritor reserva espaço na sua escrita para as manifestações folclóricas da região. Construção narrativa instigante, dada a combinação de referências à cultura popular nordestina com o drama pessoal do protagonista, “Cravinho” explora o resgate do teatro de rua nordestino, o reisado. “O reisado nordestino faz parte de um teatro de tradição universal. É como o teatro japonês, o chinês e o indiano. Só a nossa pobreza econômica nos faz diferentes” (BRITO, 2005, p. 126). No enredo, um professor de dramaturgia tenta mostrar aos alunos a construção do Mateus dos brinquedos populares, personagem equiparado ao Arlequim da comédia italiana.

Interessante é que aqui a apresentação do reisado para os alunos acontece durante a Quaresma, em vez de no Natal ou durante a Festa de Reis. Deslocado da época tradicional, os brincantes não se encontravam envolvidos o suficiente, muitos bêbados. Como se o verdadeiro sentido das representações da tradição popular precisasse ser sentida (no caso, pelos tais alunos de dramaturgia) na época adequada, inserido no seio da comunidade envolvida, embevecida com o folguedo.

Concomitantemente, vem à tona a história pessoal de Cravinho, na verdade, José Gonzaga dos Passos, que rememora um momento de sua vida, como se machucasse revolver tais lembranças. Da época em que menino, ainda sem engrossar a voz, representou um papel feminino nas brincadeiras de reisado. Teria com isso se aproximado de um rapaz, que se interessara por ele, julgando-lhe mulher. A tristeza com que relata evidencia uma vontade reprimida, talvez homossexualidade reprimida. Ele, travestido de daminha, se realizava. Já não era o mesmo quando levado a representar para a sociedade seu papel de homem. Como se houvesse uma inversão e a verdadeira representação acontecesse ao se ver obrigado pelas convenções a abandonar os trejeitos femininos e se comportar como macho. Em questão, a máscara social. Por fim, o sacrifício do porco lá fora, a fazer alusão, possivelmente, ao sacrifício de José Gonzaga, que parecia ter se encontrado somente quando na pele de uma figura feminina.

Finalmente, no conto que dá nome à coletânea, volta a constar o *ethos* sertanejo, tomando de empréstimo a expressão de Madeira (2009), quando se dá a sentença de morte de Oliveira Francisco ao inimigo, Targino, em respeito ao seu nome gravado no Livro dos Homens. Questão de honrar a família pelo jogo sujo arquitetado por Targino contra Oliveira, acusado de roubo. Quando, na verdade, era uma armadilha montada por Targino para se livrar da dívida contraída pela compra de gados. Em contraposição, os mercenários, os tais comerciantes de gado desonestos, e a “sinceridade, coragem e generosidade, marcas de ferro no coração sertanejo” (BRITO, 2005, p. 160). Hábitos sertanejos ainda por se resguardar a vida de um parente, algo que se perpetuava por gerações:

Não adiantava insistir, Samuel cumpria a ordem paterna como se fosse uma lei. Na madrugada em que partiam, já montados nos cavalos, ouviram a fala dos pais: — Oliveira, você vela pelo sangue de Samuel e pagará pelo que acontecer a ele. Samuel, você é bem jovem ainda, porém já responde pela vida do seu primo. Proferiam a sentença no mesmo tom em que um dia a proferiram seus pais, e os pais de seus pais, quando os filhos conduziam os rebanhos, atrás de uma cidade portuária onde vendê-los (BRITO, 2005, p. 162-163).

O desfecho do conto é apenas sugerido, não decretado. É possível realizar essa afirmação, tendo em vista a escolha do narrador por construir o relato no futuro do pretérito. Oliveira ao agir contra o desafeto apenas cumpriria com o que estava escrito implicitamente por ter seu nome registrado no Livro dos Homens. Fica em destaque, a morte, mais uma vez, como um destino a se cumprir. Neste caso, pelas mãos de Oliveira, investido de firmeza, contra o inimigo.

Já os frágeis laços familiares são resgatados por Brito em “O Amor das Sombras”, no qual a paralisia é responsável por retirar de Lenivaldo a memória, sendo possível ver em seus olhos o esquecimento. Aproveitando-se da demência do irmão, Laerte substitui o aconchego erótico de cabras e vacas de quando morava no sertão com as tias pelos apelos sexuais da cunhada, em encontros furtivos nas sombras do lar do irmão, no Recife. Brito, como se supõe não apenas a partir do entrecho, mas de todo o livro, esboça o deslocamento no universo dos seus personagens. De alguma maneira, sempre conectados com a cidade, eles passam a ser

representados já no meio citadino, ainda que os laços interioranos, sertanejos, não sejam rompidos de todo.

Os valores pervertidos da cidade, com toda a problemática social urbana, serão contemplados, efetivamente, na coletânea de narrativas curtas **Retratos Imorais<sup>4</sup>** (2010), título alusivo a imagens diversas – uma tatuagem, uma fotografia, uma cena reveladora, epifânica. Muitas vezes, é a urbe mero enquadramento, pano de fundo para o rastejar de personagens solitários, ainda que se mantenham na companhia de outrem. Os interlocutores desses tipos revelam-se limitados para estabelecer uma possível comunicação.

O conto “Duas Mulheres em Preto e Branco”<sup>5</sup> traz a traição, recém-descoberta, como o mais novo laço entre duas amigas inseparáveis. Junto com os respectivos maridos, compunham uma relação intrigante. Tudo desaba quando Letícia descobre a ligação furtiva do seu marido com Sandra. As duas travam diálogo em tom agressivo, com passagens eróticas, e a revelação do amor de Letícia por Sandra. No livro, Brito também apresenta conto de tom autobiográfico, “Pai abençoa Filho”. Assumindo a primogenitura, o protagonista abandona o lugar de origem para se formar em medicina no Recife e assim abrir caminho para a educação dos irmãos mais novos. Uma despedida sem acenos e sem lágrimas. Na lei sertaneja, o choro não pertence ao universo masculino. “Se deixasse escapar um singelo adeus, o açu de represado de lágrimas romperia” (BRITO, 2010, p. 39). Segue para o centro urbano acreditando correr o risco de perder o vínculo com o mundo do sertão.

Os velhos costumes caíram em desuso, já não se pede a benção a ninguém. Ah! O poder mágico dessa invocação! Todas as noites, antes de dormir, escutava os irmãos gritarem dos seus quartos para o quarto dos pais: A bênção! Só calavam depois que ouviam o Deus te abençoe. As três palavras pareciam o lençol que nossa mãe estendia sobre as redes, nos protegendo dos respingos de chuva, na casa de telha-vã. A fórmula não se referia ao Deus de alguma instituição religiosa, era apenas uma graça pacificadora, um sonífero sem droga, que aplacava angústias e medos (BRITO, 2010, p. 47).

---

<sup>4</sup> *Retratos imorais* conquistou o terceiro lugar no Prêmio Clarice Lispector de contos, atribuído pela Fundação Biblioteca Nacional. Consta ainda em Corrêa (2014) que Walter Carvalho reservou os direitos da obra para transformar em filme.

<sup>5</sup> O conto “Duas Mulheres em Preto e Branco” ganhou versão para o teatro, encenado por Paula de Renor e Sandra Possani. Tem direção de Moacir Chaves.

Mesmo que imaginem ter perdido a essência sertaneja, os tipos construídos por Brito, nem que seja, por meio da memória, mantêm alguma ligação com aquele universo.

Por esses dias, meu filho mais novo também fez uma viagem; foi estudar na Inglaterra. Achei que minha história se repetia em condições diferentes e por uma estrada bem mais comprida. [...] Meu filho transpôs o portão de embarque, tudo estava certo, não faltava mais nada. De repente, ele voltou até junto de mim, me estendeu a mão e pediu: A bênção, pai! Pronuncie o Deus te abençoe e a ordem do mundo se refez, uma ordem em que se recompõem os elos com o passado, sem nenhuma culpa pelas formas que o presente assume (BRITO, 2010, p. 48).

A miséria social dos grandes centros é mostrada, mas o que fica em primeiro plano é o drama pessoal dos personagens. Tais conflitos humanos são de ordem universal, mas na cidade, ganham vulto, dada a inconsistência dos laços sociais. A própria relação com a morte perde sentido, desmitifica-se no espaço urbano, visto que o pragmatismo, próprio dos grandes centros, afasta a ideia de finitude do aconchego do lar. Em vez de velórios nas casas, rezas e visitas em homenagem ao morto, desritualiza-se o processo, limitando-se a morte ao hospital e as despedidas, no âmbito do cemitério, àquele que se foi.

Conheci a morte. Este homem caído aos meus pés está morto. Morto, mesmo. Duro, amarelo, frio, sem respirar. Quando São Roque me deu ele em casamento, não me disse que íamos ficar velhos, doentes, miseráveis e, por cima de tudo, morrer. Se eu não viesse embora pra cidade, será que ele teria morrido? Teria, sim. Os de lá também morrem. Mas, pelo menos, aparece um conhecido, uma vizinha que ajuda a encomendar o corpo e a rezar bonito. Aqui, estou sozinha. Sozinha com ele, que não valia nada, mas era meu marido, o único bem que me restou (BRITO, 2010, p. 56-57).

Vale, a propósito, registrar o que Benjamin<sup>6</sup> (1994) diz em respeito ao deslocamento da morte na modernidade. “No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse

---

<sup>6</sup> Benjamin coloca a questão a propósito de ser neste momento de finitude que o homem tende a repassar sua existência e a transmiti-la. “Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida [...] assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (BENJAMIN, 1994, p.207). Assim, o processo de desritualização em torno da morte influenciaria na inibição da comunicabilidade da experiência, logo, na arte de narrar.

processo se acelera em suas últimas etapas” (BENJAMIN, 1994, p.207). Ele elucida que, durante o século 19, no seio da sociedade burguesa, passou a ser possível aos homens evitar o caráter de espetáculo da morte. Se antes a morte era um evento público, hoje tende a afastar-se ao máximo do meio de circulação dos viventes.

De uma forma geral, constam textos de Brito cujos elementos sugerem monólogos, os quais favorecem a encenação. **Retratos Imorais** segue o padrão das demais narrativas do autor, de distribuir os contos em construções narrativas diversas, seja explorando a primeira ou terceira pessoas, monólogos, seja trabalhando com excesso de diálogos, com intercalação dos tempos no passado e presente ou fluxo cronológico de escrita, do passado ao momento presente. Há textos sugestivos em imagens, que constroem cenários singulares para personagens andarilhos. Contudo, seja de passagem por Recife, seja por Berkeley, os tipos se deslocam encerrados em dramas pessoais ou a observarem dramas alheios.

No conto do qual se extrai o título da coletânea, um indivíduo inválido, abandonado na cama de um hospital, repassa, por meio de fotografias, a vida infeliz que tivera. A passagem dos dias acontece na mesma medida em que barganha com a morte, acreditando que a trajetória pessoal de contravenções seria a causa da decisão divina por deixá-lo inerte, sem condições de romper com esse ciclo de tormento. Mais uma vez, a prosa de Brito traz a resignação do personagem diante de um destino preconcebido: “Na condição em que nasci, e vivi, eu poderia trilhar um caminho diferente? A resposta sempre me parece não, como se o caminho adverso tivesse me escolhido, sem me possibilitar saída ou horizonte” (BRITO, 2010, p. 131).

Nos textos reunidos em **Retratos imorais**, existem algumas referências ao regime ditatorial no Brasil, à deflagração do capitalismo contra o comunismo no mundo. Tais referenciais se transformam em pano de fundo para o romance de Brito denominado **Estive lá fora** (2012). Trata-se de um livro que remete ao período sombrio de repressão, insegurança e censura no Recife durante o regime militar, por meio da história de Cirilo, um personagem inventivo, deslocado, amante das artes, que tenta viver alheio às manifestações políticas contrárias à ditadura. Equilibra-se na linha tênue que, precariamente, separa o que o prende ao mundo do que, com um pulo no rio, jogando-se de uma ponte, manteria a tradição de tragédia na família. Segue Brito, nessa obra, a recuperar passagens ou enredos presentes em livros

anteriores. O prosador, além do narrador em terceira pessoa, trabalha o estilo epistolar para dar a conhecer a visão do protagonista. Cirilo passa o tempo revendo sua relação com o espaço, não apenas em termos de contexto social, mas como escolha pessoal, condição existencial. “Os sonhos mexem com a minha ambivalência entre o campo e a cidade” (BRITO, 2012, p. 103). Ou:

Nunca dissimulo minha verdadeira situação, traço pequenos mapas de meus acertos e equívocos na cidade onde criei raízes e que amo, apesar de sufocante e de me revelar seu pior rosto. Será que de alguma maneira dependo desse ambiente claustrofóbico para viver? (BRITO, 2012, p. 145).

O senso de deslocamento revela-se como condição interior do personagem principal:

A complacência não atenuava a sensação de deslocamento, de pisar um território que não era o seu. Nunca sabia qual era esse lugar próprio. Experimentava o mesmo estranhamento na Casa, na faculdade, no sindicato, no restaurante universitário ou quando se dirigia a um grupo de pessoas desconhecidas (BRITO, 2012, p. 161).

Na narrativa longa, há referências ainda à memória como tormento, à tradição oral, ao não pertencimento ao lugar, a tragédias familiares. Mas é no romance **Galileia**<sup>7</sup> (2008) que essas e outras características, distribuídas ao longo de toda a obra de Brito, estão concentradas e redimensionadas. Justamente por ser um livro acomodado no entrelugar da própria produção de Brito, dada a importância na sua literatura e por representar literalmente esse meio do caminho, da elaboração narrativa do autor entre sertão e urbe, é que este trabalho se detém em **Galileia** como principal objeto de estudo; sem contar a própria condição da vivência no entrelugar pelo narrador-protagonista, Adonias. O personagem, junto com os primos Ismael e Davi, egressos do sertão, é obrigado a voltar a esse rincão, na fazenda Galileia, em função do aniversário e da iminência de morte do avô, Raimundo Caetano.

---

<sup>7</sup> **Galileia** já foi traduzido para o espanhol, hebraico e francês. Com este romance o autor conquistou o prêmio São Paulo de Literatura de 2009.

No livro, a propriedade da família Rego Castro, por meio da figura do avô, representa o espaço onde o patriarcalismo se fazia representar, esboçando resistência contra o processo de dissolução, em termos de valores, práticas e concepção de mundo. Na visão de Madeira (2011, p. 337), Galileia ilustra o contato de dois universos – o da tradição e o da hipermodernidade. Se Arrigucci Jr., em **Faca**, menciona o “tempo da espera” como princípio estruturador dos contos de Brito, Madeira complementa: problematiza-se também, em **Galileia**, o tempo da urgência.

De um lado, o sertão enformado de mitos, crenças, religiosidade ibérica e judia. De outro, os *gadgets* capitalistas, celular, vídeo-game, computador, internet e televisor. Tal parafernália tecnológica conflita com a cultura sertaneja, simbolizando ruídos existenciais dissonantes que resultam na decadência de valores ancestrais e corrosão da estrutura de mandonismo patriarcal (MADEIRA, 2011, p. 337).

Os tipos criados por Brito vivenciam o deslocamento, no sentido mais amplo do termo. Revelam-se complexos, misteriosos, desorientados, ressentidos, além de marcados por episódios alusivos a tragédias pessoal e familiar. Conforme Aguiar (2010), o primeiro romance de Brito investe na desconstrução das imagens consolidadas sobre o mundo sertanejo, “compondo um painel no qual a memória é o fio que costura homoerotismo, pecados familiares, fantasmas descarnados e destinos trágicos” (AGUIAR, 2010, p. 106). Vale ressaltar que essa cristalização das imagens referentes ao sertão é mencionada pelo estudioso sem a oportunidade de problematizá-la. Com base em que critério a forma de se enxergar o espaço sertanejo é tomada como já sedimentada? Devidamente ponderada essa questão, não seria o caso de partir para se questionar quanto ao papel da própria literatura, da crítica, da mídia, nesse sentido?

Isso posto, salienta-se que as duas referências trabalhadas por Aguiar lembram a análise sobre o sertão mítico e o sertão pós-moderno, envolvendo **Galileia**, realizada por Ribeiro, em sua dissertação de mestrado, que versa sobre a paródia bíblica investida no romance do autor cearense. “Assim é Brito, em que a recodificação bíblica faz um acerto entre o sertão mítico dos antepassados pastores do deserto bíblico com o sertão atual” (RIBEIRO, 2011, p. 64).

Os primos (Adonias é médico e habitante da cidade, Ismael viveu na Noruega e Davi também incursionou pelo estrangeiro, com passagem pelos Estados Unidos) enveredam novamente pelo mundo sertanejo, munidos ainda da visão primária com relação a esse lugar de origem, comum a quando partiram com o desejo de não mais voltar. Contudo, em direção a Galileia, sobretudo, na própria fazenda, presenciam uma nova conjuntura social, econômica, cultural, além de serem levados a relembrar e reviver sentimentos sombrios, a partir da retomada do contato com o mundo sertanejo e com os familiares.

São personagens em meio ao conflito campo *versus* cidade e, por tabela, sertão *versus* mundo; ou seria a vivência no sertão-mundo? Levando em consideração que a narração é realizada por Adonias, o protagonista, como se estabelece a relação do personagem com o espaço? De que forma a memória influencia a visão de Adonias com relação àquele mundo e à condição dos demais personagens no presente?

Explorar **Galileia** seduz para que se tome a direção no sentido de problematizar conceitos em torno do regionalismo, como as variantes novo regionalismo e hiper-regionalismo. Ainda que fosse possível considerar a discussão improfícua ou ultrapassada, revela-se, no mínimo, sintomático que ainda hoje a menção ao termo regionalista e derivados implique em desconforto, inquietação e controvérsia. Exemplo da resenha de Vivien Lando para a **Folha de S.Paulo**, a propósito de **Galileia**:

Ronaldo Correia de Brito extraiu um livro denso, preciso e, às vezes, esquemático. Sobretudo pela busca insana de encaixar destinos irreconciliáveis e mundos tão diversos. Felizmente, passa longe do new regionalismo que tentam lhe atribuir: se finca no presente e permanece atento a uma realidade na qual, até segunda ordem, a globalização é soberana (LANDO, 2013).

O raciocínio é semelhante a esclarecimento do próprio autor por ocasião de uma entrevista relativa ao romance:

Trato das questões do nosso tempo, os conflitos de cultura, as migrações, a dissolução da família tradicional. Jogo na mesa os conflitos insolúveis entre cidade e campo[...]. Se você elabora uma personagem complexamente neurótica, feminista,

com todos os anseios urbanos, e se você senta esta mulher numa cadeira de couro, olhando uma paisagem desolada do sertão, há quem enxergue apenas o cenário e três ou quatro substantivos locais. Embora essa mulher fale da mesma dor e da mesma solidão de uma negra americana do Harlem (BRITO, 2013).

A ressalva ou a cautela no trato de tal questão pode ser explicada pela conotação pejorativa que o termo regionalista passou a carregar. Ele, muitas vezes, é tido como sinônimo de literatura menor, restrita, pitoresca, de qualidade contestável. Inclusive, é possível realizar, neste sentido, uma observação no campo da música. Não são recentes os esforços empreendidos por quem integra a indústria fonográfica no sentido de se afastar da pecha de regionalista. É possível dizer que hoje um desafio que desponta entre os integrantes do setor é realizar um trabalho que não se restrinja a sotaques e maneirismos locais: o rótulo regionalista é encarado numa acepção negativa.

Em se tratando da obra de Brito, acredita-se que a rejeição ao termo realize-se no sentido de o autor, assim como outros que seguem essa orientação, não querer ser compreendido como detentor de produção que comungue com os princípios do Regionalismo de 1930. A questão, porém, não se esgota em termos de intencionalidade autoral. É possível propor um diálogo da obra de Brito com a questão do regional nos diferentes momentos dessa tradição? De que modo a representação por Brito de sertão mantém uma continuidade ou estabelece uma ruptura com outras representações deste espaço na produção literária brasileira? Baseando-se na elaboração do autor cearense para esse universo, como tal produção se situa no panorama brasileiro da prosa literária contemporânea? Os próximos capítulos projetam veredas na tentativa de ir ao encontro de respostas possíveis.

### **3 DESTINO GALILEIA: (ENTRE)CRUZAMENTOS DE CRONOTOPOS, ATALHOS EM LACUNAS E SAGA CÍCLICA**

#### **3.1 Cronotopo como componente intrínseco do texto literário**

Uma das possibilidades de análise crítica do romance **Galileia** consiste em se deixar conduzir por um caminho costurado a partir da interligação de um componente narrativo preconizado pelo teórico Bakhtin. A proposta, neste intervalo em forma de subcapítulo, é explorar a potencialidade do conceito de cronotopo, tanto como elemento norteador para a construção dos meandros narrativos, quanto como instância capaz de investir a obra literária de sentidos e efeito simbólico. Mais do que simplesmente dissertar sobre um manancial teórico a fim de, na sequência, aplicá-lo na narrativa de Brito, considera-se como mais fecunda a identificação de uma trilha de leitura insinuada pelo próprio romance, o que evidencia, antes de uma abordagem dedutiva, a primazia do texto literário.

A abordagem bakhtiniana, a ser lançada neste estudo, por envolver de forma qualitativa e simultânea os elementos espaciais e temporais de uma produção literária, sobressai-se com relação ao arcabouço teórico que se debruça sobre componentes narrativos específicos e sua contribuição para o caráter artístico da obra de literatura. Lins (1976, p. 63-64) chega a salientar o caráter indissociável das relações espaciais e temporais, sugerindo que, ao se eleger para análise um componente narrativo em especial, procede-se de maneira artificial para fins de aprofundamento de estudo.

Existem estudiosos os quais, ainda que tenham atribuído análise privilegiada ao espaço, no caso, não deixaram de sinalizar a proficuidade de um estudo capaz de reconhecer os componentes tempo e espaço no tocante à sua relatividade. Dimas enfatiza, no contexto contemporâneo da evolução das formas narrativas, a usurpação por parte do relativo do lugar outrora ocupado pelo absoluto.

[...] no conjunto de elementos de que se compõe um texto moderno fica difícil optar por este ou aquele constituinte narrativo se se tem em mira sua análise, porque todos parecem prioritários em seu entrelaçamento qualitativo, alguns se dissimulando,

outros sendo dissimulados, num jogo adulto de esconde-esconde (DIMAS, 1994, p. 56).

Entretanto, destaca-se Bakhtin na condição de responsável por propor uma conexão verdadeiramente umbilical das instâncias de espaço e tempo, explorada de modo artístico na literatura: o conceito de cronotopia (BAKHTIN, 1998, p. 211). Uma vez que a obra de Brito encontra-se ancorada e estruturada na temática do deslocamento, embarca-se na jornada do escritor, a partir da noção basilar de cronotopo, como um componente literário de caráter formal e conteudístico.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo comprehensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 1998, p. 211).

Essa abordagem que contempla a relação intersticial envolvendo as instâncias temporais e espaciais de uma produção literária respalda-se na concepção dialógica do discurso. Como entidade viva, este se produz em interação com o meio externo. Entretanto, o discurso ficcional não deve ser tomado como manancial de referências e exemplos que reproduzem e traduzem uma época. Assim, para o entendimento adequado de uma obra ficcional,

o ideal será conjugar a informação sociológica sobre o contexto histórico com um conhecimento preciso do estatuto do discurso analisado, para que assim se escape quer da tendência de ver a obra como “ilustração” de certa força social, quer da tendência estetizante oposta, na qual vigora um hiato hierarquizante entre o contexto, elemento da ambiência da obra, e o texto, a ser imanemente indagado (LIMA, 1983, p. 106).

Desse modo, é pertinente dizer que, qualquer que seja a obra ficcional, ela parte do mundo social, porém o transfigura, estabelece uma criação estética representacional da

realidade, mas não o suficiente para perder completamente o vínculo com esse real, até porque é reinvestida nele. Se assim não fosse, sequer seria possível ao leitor o reconhecimento e as conexões com o mundo empírico. Em outras palavras, na obra ficcional, o imaginário desrealiza o real para se afirmar como realidade, “como se” fosse realidade.

O que quer que a literatura afirme é posto entre parênteses, o que quer que ela descreva deve ser encarado apenas *como se* fosse algo semelhante ao referente ali designado. Na literatura, apresenta-se um mundo do *como se* (*an as if world*), cujo faz-de-conta não é suscetível de invalidação quando mostrado como tal. Isso se relaciona ao fato de que a literatura enquanto meio é constituída do fictício e do imaginário [...] (ISER, 1999, p.27-28, grifos do autor).

Raciocínio em conexão ao de Chartier (2011, p. 348-349), para quem

De um lado, a obra de ficção trabalha com materiais e matrizes provenientes do mundo social, os quais ela desloca, reformula, transfere para um outro regime de discursos e práticas. De outro, a negociação é o que torna a obra inteligível para seus leitores, ouvintes e espectadores.

O estudo aqui proposto se vale da orientação dialógica do discurso, também nesse nível, com relação ao contexto sócio-histórico *refletido* no texto literário (na verdade, a transfiguração de um objeto do mundo empírico em resposta à ficcionalização na obra de literatura). Desse modo, o enunciado, situado num dado enquadramento histórico-social, “não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social” (BAKHTIN, 1998, p. 86). Então, obra e cronotopo mantêm contato com o mundo à sua volta. Essa inclinação se estende ao nível interno do discurso de tal modo que os elementos de uma produção literária interagem, estabelecendo sentido.

O fenômeno da dialogicidade interna, em maior ou menor grau, encontra-se manifesto em todas as esferas do discurso vivo. [...] na prosa literária, e em particular no romance, ela [a dialogicidade] penetra interiormente na própria concepção de objeto do discurso e na sua expressão, transformando sua semântica e

sua estrutura sintática. A reciprocidade da orientação dialógica torna-se aqui um fato do próprio discurso que anima e dramatiza o discurso por dentro, em todos os seus aspectos (BAKHTIN, 1998, p. 92).

Da mesma maneira que a ligação se faz entre os aspectos espaciais e temporais, é possível identificar, em sentido amplo, uma interligação entre os diferentes níveis cronotópicos de uma obra de literatura. O gênero romance oferece as bases para esse dinamismo, visto ser, em consonância com Bakhtin (1998), um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal.

A forma romanesca tende à renovação, à captura do dia a dia, que se revela pouco apreensível; tende também ao incompleto, ao que se mantém em aberto. Afinal, se o herói, na epopeia homérica, representa uma coletividade, encontrando-se em harmonia com seu mundo, o sujeito romanesco percebe estar em desajuste com o universo, desprovido de valores autênticos. O herói já não se enxerga na mesma medida do seu mundo, mas inferior ou superior a ele. Daí a estrutura do romance refletir esse descompasso entre interioridade e aventura (LUKÁCS, 2009, p. 90). O dialogismo, próprio do gênero, favorece a representação de tais dissonâncias. Além disso, como gênero inacabado, em formação, o romance propicia as mais diversas experimentações. “A orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem criou novas e substanciais possibilidades literárias para o discurso, deu-lhe a sua peculiar *artisticidade em prosa* que encontra sua expressão mais completa e profunda no romance”. (BAKHTIN, 1998, p. 85, grifo do autor).

Propor um tal diálogo entre Bakhtin e Lukács exige que, por cautela, ressalve-se o caráter distinto das ideias defendidas por estes teóricos do romance; ao menos, no que diz respeito à origem do gênero literário em questão. Para isso, toma-se como base o trabalho pioneiro empreendido por Rodrigues (1984), responsável por colocar frente a frente os dois teóricos do romance, cujas diferenças de pensamento enfatizadas se dão com relação à origem e ao desenvolvimento do gênero. Em comparação com Lukács, Bakhtin empreende uma compreensão mais ampla no tocante à origem do romance, indo além da simples relação causal problemas da infraestrutura social - discurso. Nesse sentido, ele se posiciona contrário a uma crítica marxista ortodoxa. “Seu pressuposto primeiro é o de que não se deve separar

ideologia e discurso” (RODRIGUES, 1984, p. 30). Daí a se destacarem pressupostos como o dialogismo; heteroglossia; cronotopo. “O romance, para o autor russo, surge com a quebra da unicidade do pensamento e da linguagem mítica, pressupondo já a existência de grupos sociais bastante diferenciados em relação de tensão entre si” (RODRIGUES, 1984, p. 30). Mas ele prega a complexidade relativa a essa origem, para além de teorias respaldadas meramente na relação entre literatura e infraestrutura social.

Conforme Rodrigues (1984, p. 31), Bakhtin, diferentemente de Lukács, leva em consideração uma pré-história do romance, quando se podia notar, já na Antiguidade e Idade Média, formas afeitas ao romance. No primeiro período, destacavam-se textos cômicos e o drama satírico. No segundo, poderia ser citado o romance de cavalaria em prosa, colocado por Rodrigues (1984, p. 34) como espécie de fronteira entre epopeia e romance. Para os dois teóricos, porém, as narrativas de François Rabelais e o **Dom Quixote**, de Cervantes, revelam-se como as primeiras experiências românticas acabadas, nas quais se observa, diz Rodrigues (1984, p. 35), “o cotidiano difuso e a deseroicidade, pintados com as tintas da paródia. Uma vez chegado à maturidade, o romance, essa forma protéica, seguirá o seu destino de transformação, de acordo com o seu cronotopo”.

[...] enquanto Lukács faz o elogio fúnebre do romance no século XX, apenas permitindo-lhe um renascimento utópico sob a forma de um novo *epos* no mundo socialista, Bakhtin proclama a originalidade dessa forma que apresenta e capta o cotidiano, o incompleto, o relativo, o aberto, o devir (RODRIGUES, 1984, p. 35).

Partindo-se da inclinação dialógica da construção narrativa no romance, apregoada pelo filósofo russo, é possível considerar uma abordagem na qual os “cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permitir, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas” (BAKHTIN, 1998, p. 357). Um desdobramento do conceito cronotópico trabalhado pelo pensador russo diz respeito ao cronotopo da estrada, considerada um espaço transicional do encontro, favorável a eventos regidos pelo acaso, mas, conforme Bakhtin (1998), não apenas para isso. Diante da possibilidade do deslocamento, os eventos e/ou a evocação de pensamentos vêm à tona, tratando-se, pois, de uma noção-chave a ser explorada neste estudo. Em **Galileia**, esses pensamentos configuram uma busca, uma vez que,

dirigindo-se ao centro, representado pela fazenda homônima, o narrador-protagonista do romance, Adonias, vislumbra o encontro consigo, com seu eu interior, em compasso com uma das funções de centro, na perspectiva da psicoterapia, exposta no **Dicionário de símbolos** (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 221), qual seja: “sistematizar progressivamente o conteúdo representativo ou psíquico do Imaginário”. A estrada viabilizaria o contato, ainda que a contragosto, com o universo da infância, possibilitando o preenchimento de lacunas, com vistas ao autoconhecimento, algo capaz de denotar estabilidade, quietude, plenitude, semelhante ao sentido de centro para Eliade.

[...] a estrada que leva para o centro é um ‘caminho difícil’, e isso pode ser verificado em todos os níveis da realidade: [...] dificuldade daquele que procura pelo caminho em direção a seu ego, ao ‘centro’ do seu ser. A estrada é árdua, repleta de perigos, porque, na verdade, representa um ritual de passagem do âmbito profano para o sagrado, do efêmero e ilusório para a realidade e a eternidade, da morte para a vida, do homem para a divindade (ELIADE, 1992, p. 23).

Entretanto, a fazenda termina por se revelar para Adonias tal como a concepção de centro por Nicolau de Cusa: “É o lugar de condensação e de coexistência de forças opostas, o lugar da mais concentrada das energias” (CUSA *apud* CHEVALIER & GHEERBRANT, 2012, p. 219). Em **Galileia**, sobressaem-se esforços para se preservar a tradição sertaneja frente aos avanços sensíveis à globalização, acompanhados de um novo estilo de vida. Convergem ainda valores citadinos, científicidade, materialismo, de um lado, e tradição oral, mandonismo patriarcal e credices, de outro. Parece ser válido separar um tópico, como o que se anuncia, para acompanhar o percurso construído por Brito até o suposto centro.

### **3.2 Um diálogo possível entre níveis cronotópicos**

Tendo em comum o parentesco, a origem e a obsessão por não mais regressar ao sertão, os primos Adonias, narrador-protagonista de **Galileia**, Ismael e Davi viajam com destino à fazenda homônima ao título do livro. Eles são obrigados a conviverem uns com os outros, com a insatisfação em função da volta e com as reminiscências trágicas silenciadas. Numa camionete potente, dispondo de aparelho de CD, vidro fumê e controle de temperatura, partem do cronotopo urbano para vivenciar amarguras e traumas no cronotopo sertanejo. Na

estrada, são forçados a ignorar momentaneamente divergências pessoais em nome de um propósito maior: visitar o avô aniversariante e moribundo.

No romance, os encontros ocorrem frequentemente na “estrada”. Ela é o lugar preferido dos encontros casuais. Na estrada (“a grande estrada”) cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. Aqui podem se encontrar por acaso, as pessoas normalmente separadas pela hierarquia social e pelo espaço, podem surgir contrastes de toda espécie, chocarem-se e entrelaçarem-se diversos destinos (BAKHTIN, 1998, p. 349-350).

Ao se estabelecerem em um mesmo cruzamento de tempo e espaço, pessoas que normalmente não comungam dos mesmos valores e situação social podem protagonizar episódios de tensão diante das diferenças sociais, ensejando eventos. A parada dos viajantes em um bar decadente de beira de estrada é sintomática nesse sentido. O dono do estabelecimento, resistente a mudanças tecnológicas, relata história pessoal, na qual o filho mais velho, seduzido por itens de consumo, é levado preso por roubar apetrecho tecnológico, semelhante ao carregado por Davi. Durante a conversa, não percebem o desaparecimento momentâneo do caçula e de Davi, que surgem na sequência, o menino com o *game* em mãos, insinuando-se o aliciamento sexual por parte do forasteiro em troca do brinquedo eletrônico. Essa passagem evidencia o plurilinguismo, teorizado por Bakhtin, segundo o qual o fenômeno se trata “*do discurso de outrem na linguagem de outrem*” (1998, p. 127, grifo do autor). Isso porque é trabalhada pelo autor cearense no romance uma diversidade de linguagens sociais, tanto a do dono do boteco, um homem simples e sem formação intelectual sistematizada, como a dos viajantes, egressos do sertão, que tiveram oportunidade de “ganhar o mundo”.

Ressalta-se também a polifonia, tal como abordada pelo filósofo russo, o qual sugere a coexistência, em um mesmo discurso romanesco, de vozes distintas, representativas de ideologias e visões de mundo particulares. Considerando o celular roubado pelo filho objeto diabólico, o atendente do bar se apresenta como reacionário, tradicionalista e ligado a uma perspectiva de mundo que se respalda na antítese do bem e do mal. Do outro lado, Davi, adepto de estilo de vida mediado pelo mercado global de objetos de consumo que, inclusive, são aproveitados para manipular as relações humanas. Mesmo no interior de um universo

estigmatizado como “arcaico”, o filho primogênito, a partir do relato do pai, sobressai-se, junto com jovens de sua geração, como vozes dissonantes à tradição:

Agora, os rapazes acham feio vestir roupa de couro, botar um chapéu na cabeça. Estão no direito deles. Mudaram os tempos. Pra que serve vestir roupa de couro, botar chapéu na cabeça, se não tem boi pra correr atrás? Serve apenas pra dançar xaxado, folclore, o senhor conhece. Roupa de couro perdeu o valor porque não tem utilidade. Telefone celular tem utilidade para o senhor, pro seu trabalho. Para mim não tem, porque aqui não pega. O rapazinho meu filho roubou o aparelho por vaidade, por luxo (BRITO, 2008, p. 38-39).

O plurilinguismo é flagrado ainda em **Galileia** nas situações nas quais, por exemplo, Adonias, que é médico, assume posturas diversas quanto à possibilidade de tratar seu avô na capital. Ainda que fosse essa a postura mais coerente com sua formação profissional, ele aceita a intervenção de uma benzedeira, admitindo a possibilidade de outros saberes, de base popular. O pensamento de Adonias revela-se ambíguo quanto à prerrogativa do cientificismo – representado pela possibilidade dos cuidados médicos ao avô na cidade – e da sensibilização quanto à crença local de se morrer no chão onde se nasce. Enquanto o tio Natan intenciona levar Raimundo Caetano ao hospital, Adonias, mesmo médico, recusa-se. Por ele, o avô permaneceria no lugar onde nascera. Contrariando seus princípios como médico, ele passa a valorizar o que considera o hábito sertanejo de permanecer no lugar de origem, de se falecer em casa. Ao falar das crendices de Júlia, uma espécie de benzedeira, ele parece dar uma trégua a seu conhecimento científica do mundo.

E se eu fosse até Júlia e bradasse contra a ignorância e o obscurantismo? Melhor deixar o avô entregue à benzedura e continuar na rede, rememorando histórias. Os anos de formação médica não me garantiam que o meu conhecimento fosse único e verdadeiro (BRITO, 2008, p. 122).

A língua se apresenta também em diferentes níveis, com o tio Natan se valendo da oralidade para narrar episódios trágicos da família Rego Castro, num lugar onde “a memória ainda significava poder e honra” (BRITO, 2008, p. 201).

Todos os homens da família possuem as qualidades dos narradores. Cada um inventa seu jeito próprio de narrar, os movimentos de corpo, inflexões de voz, pausas e ritmo. Mas todos revelam um traço em comum: o magnetismo que fascina e arrebatá (BRITO, 2008, p. 204).

O entrecho traz referências ao narrador clássico salientado por Benjamin (1994). Nessa narrativa tradicional, oral por excelência, são relatadas experiências vividas pelo contador ou por outros, mas com intenções utilitárias, seja por esboçar uma lição de moral ou um ensinamento prático. O que interessa é repassar sabedoria. Por isso, é comum que se realize de geração a geração, dos mais velhos para os mais novos, amontoando camadas de leituras sobre o mesmo evento, a partir da transmissão, respaldada na memória, por sucessivos narradores anônimos. Mas, se as experiências nas relações que se travam numa nova configuração de sociedade, fundamentada no materialismo e individualismo, não são mais compartilhadas, dá-se a desvalorização desse tipo de narrador. No romance estudado, em meio à narrativa do tio Natan, os personagens Davi e Elias, acostumados à rotina de grandes centros, digitam nos computadores, alheios à emoção despertada nos parentes, a partir das palavras do tio.

Levando-se em consideração os sinais, em **Galileia**, de uma conjuntura que põem em xeque o que se costuma associar ao universo interiorano e sertanejo, a exemplo da preferência dada por jovens a itens de consumo global com relação a ornamentos utilitários a habitantes da região, é possível recorrer a Lipovetsky. O estudioso alude a uma nova dinâmica, global por excelência, que se instala para além das questões econômicas.

O primeiro grande ciclo de racionalização e de modernização do consumo está terminado: mais nada está por abolir, todo mundo já está formado, educado, adaptado ao consumo ilimitado. Começa a era do hiperconsumo quando as antigas resistências culturais caíram, quando as culturas locais já não constituem freios aos gostos pelas novidades (LIPOVETSKY, 2007, p. 130).

Mudanças que se vislumbram, inclusive, entre costumes regionais enraizados, perfazendo um cenário inesperado, sobretudo, para o visitante Adonias. Os tempos são outros, o sertão havia sofrido, com a passagem do tempo histórico, mudanças em vários aspectos. É a nova relação do sujeito com o espaço que explicita a demarcação de um tempo histórico. Isso

sem contar a mudança de ordem interior, de perspectivas, expectativas e de modos de atuação no mundo por parte do próprio intérprete do espaço. Assim sendo, durante o percurso com direção a Galileia, dá-se mais um acaso expressivo.

Mulher em motocicleta carrega uma velha na garupa e tange três vacas magras. Dois mitos se desfazem diante dos meus olhos, num só instante: o vaqueiro macho, encourado, e o cavalo das histórias de heróis, quando se puxavam bois pelo rabo (BRITO, 2008, p. 8).

Além da paisagem modificada, Adonias constata, à medida que se aproxima da fazenda, sua incapacidade de segurar o tormento provocado por lembranças relacionadas a sua primeira passagem pelo cronotopo sertanejo. Aos poucos, vai sendo possível entrever de que se trata esses episódios traumáticos que remontam à época de sua formação na Galileia, junto com os primos, a exemplo do suposto estupro de Davi.

Revejo a cena antiga, Davi correndo, a camisa branca manchada de sangue, o avô Raimundo Caetano numa janela, indiferente como se assistisse a um telejornal, tio Salomão no interior da casa, tio Natan atravessando a porta. Um cavalo dá voltas, sangrando esporeado. O cavaleiro é Elias, o outro irmão de Davi. Não avisto Ismael (BRITO, 2008, p. 10).

Para Adonias, a volta à fazenda poderia, até mesmo, favorecer a compreensão de si, como indivíduo, possibilitado pelo contato com seu universo primevo e com as peças-chave participantes de sua vida. “Sinto a náusea de sempre, o pavor de não compreender nada, mesmo depois de anos de psicanálise” (BRITO, 2008, p. 8). A parada no açude, no meio do caminho, alivia e enseja a trégua na tensão entre os parentes somente temporariamente. Tão logo saem da água, deixando para trás um tempo que parecia não fluir, em uma relação simbólica de renovação a partir do elemento natural, estão de novo num tablado de ressentimentos, suspeitas e omissões.

Diante da proximidade a Galileia, intensifica-se, por um lado, a angústia; por outro, cresce aos olhos dos personagens a imagem de um sertão à míngua não somente em virtude da seca, mas também das relações sociais, ainda mais degradadas. A intensificação da prostituição infantil e de outras mazelas compunha a conjuntura contemporânea. A imagem cronotópica, em paralelo, de um sertão globalizado consolida-se durante a estadia na fazenda. A plantação de mamona para geração de biocombustível, por exemplo, passara a constituir a

atividade rentável para tio Salomão. A nova conjuntura demarca também a reconfiguração de antigos laços sociais. O mandonismo patriarcal, ainda que resistente na Galileia pela figura do moribundo Raimundo Caetano, encontrava-se em processo de dissolução.

Os avós já não sobreviviam dos plantios e dos rebanhos. O principal sustento vinha de um fabrico de redes artesanais, empregando mulheres na manufatura de punhos, cordões, varandas de crochê e bordados. Os quartos de dormir, as salas de estar e os terraços da casa foram ocupados por máquinas de costura e fiação. As mulheres romperam as prisões simbólicas, saíram para o mundo, quebraram as paredes do gineceu e as portas que as isolavam no claustro sombrio. Os tempos eram outros, homens e mulheres se ocupavam dos mesmos afazeres, invertia-se a antiga ordem patriarcal (BRITO, 2008, p. 60).

A deterioração da casa na fazenda materializa o enfraquecimento do patriarcalismo, restando apenas registros fotográficos alusivos ao seu momento de ápice, nada mais representativo para se referir a um tempo que já se perdeu. Raquel se revela indiferente ao estado deprimente do marido enfermo. Seu interesse estava direcionado para as informações transmitidas na TV sobre como se manter bem e jovem. O volume do equipamento eletrônico, representativo de sua postura, sobreponha-se aos sinais de esmorecimento do marido.

São todas as grandes instituições sociais que se veem reformatadas, “revistas e corrigidas” pelo turboconsumismo. O casal? Ele se desinstitucionaliza e se privatiza, tornando-se mais contratual, mais instável, cada um se pretendendo autônomo e procurando preservar sua disponibilidade num compromisso pensado como rescindível (LIPOVETSKY, 2007, p. 135).

*Para fins de resumo, esboça-se o esquema a seguir:*

<b>CRONOTOPO PASSADO</b>	<b>CRONOTOPO DA ESTRADA</b>	<b>CRONOTOPO POSTERIOR</b>
<p>→ Egressos do universo sertanejo, os personagens mantêm suas vidas pelas cidades, movidos pelo desejo de nunca precisarem voltar ao local de origem.</p> <p>→ Amargam lembranças familiares e pessoais traumáticas. Guardam a imagem cronotópica do sertão da época que partiram.</p> <p>→ Davi fez sua vida nos EUA, Ismael em alguns países, incluindo a Noruega, e Adonias formou-se médico no Recife. Nem por isso o narrador protagonista se sente à vontade em tal lugar, considerando-se estrangeiro.</p>	<p>→ Um motivo impede o encontro a contragosto dos primos: o aniversário e a iminência de morte do avô Raimundo Caetano. São forçados a conviver durante o traslado e a lidar com traumas antigos.</p> <p>→ Acaso: Encontram mulher tangendo bois montada em uma motocicleta e observam que o sertão está diferente com relação a quando o deixaram.</p> <p>→ Ao pararem em um bar, mais um acontecimento ao acaso vem à tona: o filho mais novo do dono do estabelecimento se sente atraído pelo <i>gadget</i> de Davi. A cena sugere que o menino tenha sido aliciado sexualmente por Davi em troca do artefato.</p> <p>→ Os primos param em um açude para se banhar.</p>	<p>→ Galileia apresenta reflexos consideráveis do fenômeno da globalização.</p> <p>→ A crise de identidade na fazenda Galileia:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Adonias vê-se em dúvidas com relação aos saberes científicos e às credices populares (a figura da benzedeira).</li> <li>- Davi se sente deslocado daquele ambiente e alheio ao estado debilitado do avô.</li> <li>- Ismael sustenta a condição de filho bastardo e se vê obrigado a enfrentar os olhares contrariados dos parentes.</li> </ul> <p>→ Tempo cíclico: a maldição da família parece mais uma vez se cumprir: Adonias atira uma pedra contra Ismael e acredita tê-lo matado.</p>

Da relação entre as imagens cronotópicas, é possível depreender que os primos guardem na lembrança a ideia do espaço tal como o deixaram, sem interesse de retorno. Além disso, esperam encontrar uma espacialidade avessa aos hábitos citadinos adquiridos por eles. Contudo, a viagem de volta e a própria estadia na Galileia revelam uma região contaminada por itens de consumo global. A passagem do tempo histórico encontra-se refletida em mudanças sociais, culturais e econômicas. Contundentes são as formas como deixaram de se apreciar a prática da oralidade, o hábito do relato de histórias; as mazelas sociais, como a prostituição infantil, agravaram-se; as atividades rentáveis não se limitavam mais ao consumo local, nem eram apenas desenvolvidas por homens, marcando um reposicionamento do papel feminino.

Em paralelo, a carga de sentimentos se acentuava à proporção que enveredavam pelo sertão. Ainda que pareça se tratar da demarcação de um tempo cronológico, ressalta-se um tempo em suspenso, em função de Adonias manter uma relação tensa com o espaço, como se o mesmo o aprisionasse, encerrando-o em traumas, dramas, tragédias familiares. Em outras palavras, a espacialidade funciona como palco onde se intensificam complexidades humanas a partir da memória, inclinação que aproxima a narrativa de uma fábula, ao menos, considerando-se tais aspectos.

[...] não se trata, da parte do romancista, de indiferença com o mundo exterior [...], mas de desejo de situar a sua narrativa, digamos, no abstrato e de dar-lhe um sentido intemporal – desejo de fazer dela uma fábula, até mesmo uma parábola. [...] O espaço opressivo parece predominar nos romances contemporâneos (BOURNEUF & OUELLET, 1976, p. 166).

Já na fazenda, vislumbra-se a acentuação da caracterização de um sertão mítico no lugar de um sertão globalizado. Favorece essa inclinação a perspectiva cíclica do tempo, “cujo curvo desenvolvimento parece excluir a possibilidade dum progresso” (BOURNEUF & OUELLET, 1976, p. 179). Num desentendimento entre os primos, por acreditar que Ismael estivesse levantando insinuações contra sua mãe e assumindo a autoria do incesto contra Davi, Adonias atira, de maneira fatal, uma pedra contra o parente, supostamente repetindo a maldição de assassinato entre membros da família Rego Castro. Nesse entrecho da narrativa, é recuperada a tragédia referente à morte da tia Donana pelo marido, Domísio. Por um lado, o aspecto cíclico na narrativa manifesta-se na aparente reiteração de geração em geração de um

episódio nefasto no clã. Por outro, revela-se na relação temporal explorada pelo autor, deixando em aberto se o episódio da morte de Ismael, bem como o do diálogo de Adonias com o fantasma de Domídio no quarto escuro, seguido do pacto diabólico pela vida do primo, tenha de fato ocorrido.

A porta se abriu. Tio Salomão permanecia de pé, do lado de fora, na mesma posição em que ficara. Não sabia quanto tempo transcorreria desde que entrei no quarto. Caminhamos de volta à sala, ele na frente e eu nos seus calcanhares. Não olhei para trás uma única vez. Aliviado, avistei o prato com as talhadas de melancia, e o rosto sonolento de tio Josafá, alheio a minha viagem às profundezas do inferno. (BRITO, 2008, p. 154.)

Na sequência, surge Ismael à porta da mastaba de Tio Salomão, com um corte profundo na testa, em virtude de, segundo ele, ter batido com a cabeça numa pedra ao cair. Fica evidente que a busca de Adonias pelo centro, representado possivelmente pela Galileia, não gerara o autoconhecimento almejado; a decodificação de si a partir de mistérios familiares; a elucidação quanto às nuances e aos rumos de sua vida. Inclusive, a condição de estrangeiro do protagonista chega a ficar mais expressiva.

Vago numa terra de ninguém, um espaço mal definido entre campo e cidade. Possuo referências do sertão, mas não sobreviveria muito tempo por aqui. Criei-me na cidade, mas também não aprendi a ginga nem o sotaque urbanos. Aqui ou lá me sinto estrangeiro (BRITO, 2008, p. 160.)

Em outras palavras, algo escapa a Adonias para que ele se encontre. Assim, o personagem, também aparentemente em razão da manutenção do quadro de saúde do avô, lança-se novamente em viagem, dessa vez, no sentido inverso. A contar pela forma como o autor opta por descrever o espaço, a partida da Galileia por Adonias é bastante reconfortante. É dia luminoso, os matos ficam verdes e o celular volta a dar sinal. A paisagem parece traduzir o estado de espírito do personagem. O que antes representava tormento passa a se configurar, a priori, como saída para libertação. Contudo, na sequência, evidencia-se o entrelugar como instância espacial mais apropriada para um sujeito reconhecidamente descentrado, alheio a seus anseios e consternado perante um mundo implacável.

Não quero o Recife. Ao lado do avô e dos parentes só pensava em voltar para casa. Agora prefiro esse espaço neutro, um caminho que me leve a lugar nenhum. [...] Quanto mais queimo debaixo do sol, e olho o planalto sem futuro, mais desejo não voltar para o Recife (BRITO, 2008, p. 228).

Inclusive, é inserido em um espaço neutro, sem saber qual direção pareça mais razoável a seguir que Adonias se encontra ao final do livro. A sensação de alívio fora fugidia, cedendo novamente vez à incompreensão do mundo ao seu redor. O espaço em Galileia é predominantemente o do deslocamento, no mais amplo sentido do termo. Por não se encontrar, o sujeito alimenta uma angústia diante da expectativa de chegar, de alcançar uma saída para suas frustrações, dúvidas, receios, incapacidade de apreensão de si, do outro, logo, do mundo. “Não é talvez por acaso que a tragédia moderna, desde Kafka, se exprime sobretudo em termos de espaço [...]. O labirinto tornou-se a banal – porque a melhor – tradução da postura irrisória dum indivíduo que o mundo devora e desorienta” (JANVIER *apud* BOURNEUF & OUELLET, 1976, p. 167).

A escrita também se revela labiríntica, destacando-se a sensação de um percurso cíclico incitado pelo próprio narrador, quando, com ironia, sugere ser a história de Galileia uma grande criação imaginativa.

Os rapazes beijam as moças, os calções se avolumam, as águas do Jaguaribe irrigam hectares de fruteiras. Saboreio abacaxi, mergulho de cabeça nas águas e esqueço tudo. Inventei essa história. Consultem uma cartomante, se desejam conhecer o final (BRITO, 2008, p. 233).

Na sequência, segue normalmente o relato narrativo, tendo antes deixado entrever que o tempo da história difere do tempo da escrita. A princípio, a dimensão temporal do que está sendo contado parece ser o presente, à medida que o narrador conta, em primeira pessoa, sobre a viagem a Galileia e as implicações traumáticas geradas pela necessidade do retorno ao local de origem. É possível se deixar conduzir em meio às reminiscências de Adonias, aguçadas pela incursão no espaço indesejado por ele e pelos primos, registrando-se, portanto, a duração psicológica das experiências. Próximo ao desfecho da obra, contudo, é revelado o momento do qual parte seu enunciado: “Não pretendo narrar os acontecimentos da noite em que velaram o corpo de Raimundo Caetano, e o primo Ismael exigiu uma prestação de contas. Tudo ainda acontecerá” (BRITO, 2008, p. 233).

Em outras palavras, o tempo da história, representado pela aventura de todo o livro, revela-se passado com relação à situação do narrador-protagonista. Pelo último entrecho citado, o tempo da história é futuro em comparação ao que ele está disposto a relatar. A concepção do tempo da escrita, tal como a concebe Bourneuf & Ouellet (1976), também se estende ao período no qual se deu a atividade em nível do autor. Em se tratando de **Galileia**, no nível do escritor – levando-se em consideração a obra em relação ao seu mundo –, é possível afirmar que sua concepção é inerente à contemporaneidade, seja pela representação da temática, do espaço social, seja pelas técnicas narrativas empregadas, destrinchadas em tópicos subsequentes. “O momento da escrita é importante neste sentido de que o autor representa menos o tempo da aventura que o da época” (BOURNEUF & OUELLET, 1976, p. 189-190).

O tempo da leitura do romance em estudo, por sua vez, mantém relação com o da produção no sentido de que é familiar ao leitor contemporâneo. A ambientação da história em um sertão globalizado; os motivos empregados pelo autor para ilustrar e situar a aventura são comuns à audiência atual. O descentramento do sujeito, ainda que acentuado na contemporaneidade, apresenta-se, todavia, como complexidade típica do romance enquanto gênero, insinuando-se, pois, como característica da narrativa moderna.

Tomando de empréstimo a terminologia elaborada por Genette (1979) no quesito tempo no discurso narrativo, é possível identificar a utilização pelo narrador de **Galileia** do recurso da analepse<sup>8</sup>, como na passagem na qual Adonias recupera a história do assassinato da tia Donana pelo marido Domísio, ilustrando a herança da tragédia familiar a marcar os Rego Castro por diferentes gerações. Já num outro entrecho, destaca-se a ferramenta narrativa da prolepsis, a exemplo de quando Adonias antecipa no relato a ocasião póstuma do avô, no caixão. Nesse caso, o narrador-protagonista dá a conhecer uma circunstância ainda futura comparativamente aos eventos que ele está se dispondo a contar.

Em que pensa o avô, estirado no caixão sem flores, sereno como se dormisse? Em nada. Escuta as vozes das mulheres na cozinha, dos homens na sala, e ri da família. Estranha que todos pisem de leve e falem baixo, como se temessem acordá-lo. Quando nascia uma criança, também se comportavam assim. Mas agora é um velho

---

<sup>8</sup> Genette concebe analepse como “toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está” (1979, p. 38). Por outro lado, a prolepsis refere-se a “toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior” (1979, p. 38).

que morre. Não pretendo narrar os acontecimentos da noite em que velaram o corpo de Raimundo Caetano, e o primo Ismael exigiu uma prestação de contas. Tudo ainda acontecerá (BRITO, 2008, p. 233).

Evidenciando o estado de perturbação mental por que passa Adonias, ao ver-se diante da necessidade de regressar ao local de origem e, por tabela, ao passado traumático, o narrador-protagonista investe em reiteradas retrospectivas, em tom de reminiscências reprimidas, envolvendo o mesmo episódio dramático: o suposto estupro incestuoso sofrido pelo primo Davi. Essa é, aliás, a imagem que o guia durante todo o percurso a Galileia. No sentido inverso, Adonias sugere que tem conhecimento, como narrador-protagonista, do futuro dos demais personagens.

Portanto, enfatizam-se como tempos o presente pelo passado, no sentido de que se encara o presente a partir de angústias pregressas, e o presente pelo futuro, uma vez que, ao final, o narrador-protagonista menciona saber no que vai dar a continuação do enredo. Não se trata de uma visão pura com relação ao que está sendo vivenciado, à medida que acontece a experiência. É, antes, uma revisitação a um espaço considerado danoso, carregado, recoberto pela névoa da memória. Do mesmo modo, é privilegiado o ponto de vista de Adonias, por meio do qual se conhece a história da Galileia dos Inhamuns. Ele tem o domínio da bagagem dos demais personagens, sendo-lhe possível manipular e expor a seu modo, de acordo com seus interesses, as respectivas peças do quebra-cabeça narrativo.

### **3.3 Escrita cílica:** o mito no âmbito da narrativa

Tendo como principais personagens entes sobrenaturais, o mito narra como eles intervieram na criação de uma realidade; por isso, está costumeiramente atrelado a histórias referentes à origem de algo. Como esclarece Eliade (1994), nas sociedades arcaicas, tomava-se o conteúdo do mito como verdadeiro, ainda que essa inclinação possa ser vislumbrada hoje, na forma, por exemplo, do Cristianismo. Uma possível leitura de mito, por esse parâmetro, é a que tem a ver com a consideração de eventos mirabolantes sob a égide do sagrado. Na produção literária, conforme apregoa Frye (1984), a literatura se faz valer desse mito tal qual, ligado à concepção dualista de mundo, o bem e o mal, deuses e demônios, céu e inferno. Num outro extremo, existiria uma tendência ao realismo, respaldado na verossimilhança externa.

Entre esses limiares, torna-se possível identificar o mito deslocado, “a tendência geral que chamamos romanesca, a tendência de sugerir padrões míticos implícitos num mundo mais estreitamente associado com a experiência humana” (FRYE, 1984, p. 141). Essa é a abordagem que mais se aproxima da prosa de Brito.

Tem-se que, na ida a Galileia, os primos decidem parar em um açude a fim de se banharem. Para Adonias, o mergulho ganha uma conotação diferente, representando uma viagem profunda ao esquecimento, nauseado que estava com os indícios recentes de que o primo Davi teria aliciado o menor do bar de beira de estrada com um brinquedo eletrônico, em troca de serviços sexuais.

Avistamos um açude a nossa frente. O fim de toda caminhada pelo deserto é a água. Uma barragem no meio da travessia, com suas águas represadas. Contemplamos o milagre, deixamos que o tempo escorra quanto quiser. Problema do tempo, passe à vontade, não temos nada com isso, tudo flui desde sempre (BRITO, 2008, p. 42).

Assim, fica evidente que, depois da provação, vem a calmaria e o processo comum à circunstância é o de renovação. O autor explora do elemento natural uma carga de dimensão simbólica, alusiva, no caso, à transformação interior, ainda que esta se revele breve. Para isso, corrobora um tempo sublimado, que escapa, um tempo em suspenso, cílico. “O simbolismo da água também tem seu próprio ciclo, das chuvas às primaveras, das primaveras e fontes aos córregos e rios, dos rios ao mar ou à neve hibernal, e assim sucessivamente” (FRYE, 1984, p. 161). Passado o mergulho, a trégua é dissipada. Os primos deixam-se novamente levar pelas insinuações, estranhamentos, desconfianças e mágoas.

Outra passagem igualmente responsável por redimensionar a prosa do autor cearense, aproximando-a da dimensão do mítico, é a relacionada ao suposto assassinato de Ismael por Adonias, o qual teria arremessado uma pedra contra o primo. Passados duzentos anos da morte de Donana a facadas pelo marido Domísio, um caso criminoso volta a assombrar os Rego Castro. A tragédia na família também seria recorrente. Para reforçar a regularidade identificada na escrita de Brito, é para a mastaba de tio Salomão, a mesma instalação procurada por Domísio à época do seu crime, que Adonias se dirige assustado. No quarto

escuro, engata conversa com o espectro de Domísio, com quem faz um pacto diabólico. Em troca do ressurgimento do primo Ismael, Adonias doaria metade dos seus dias na Terra. No entrecho em questão, duas sequências de tempo cíclico se fazem notar, pondo em xeque tanto o encontro de Adonias com o fantasma de João Domísio, quanto o homicídio de Ismael.

A porta se abriu. Tio Salomão permanecia de pé, do lado de fora, na mesma posição em que ficara. Não sabia quanto tempo transcorrerá desde que entrei no quarto. Caminhamos de volta à sala, ele na frente e eu nos seus calcanhares. Não olhei para trás uma única vez. Aliviado, avistei o prato com as talhadas de melancia, e o rosto sonolento de tio Josafá, alheio a minha viagem às profundezas do inferno. [...] – Ismael? – interroguem com o olhar voltado para a porta, onde ele apareceu no retângulo de luz, um hematoma na testa, um corte profundo que merecia sutura. [...] – Tropecei e bati a cabeça numa pedra. Adonias veio embora e me deixou, sozinho. Porcaria de tênis, não é, tio Salomão? Se calçasse umas botas como as suas, não caía! (BRITO, 2008, p. 154-155).

Desse modo, em paralelo com um sertão globalizado, o autor tece um espaço de dimensões míticas, imperando a dúvida se os eventos procederam. As circunstâncias fatídicas podem figurar, tão somente, no plano das ideias, da imaginação de um sujeito perturbado, como Adonias. Em caráter de possibilidade, revelam-se o assassinato e o acordo demoníaco. Não é o caso de o protagonista estar convencido do ocorrido. A opção de Brito por apresentar o próprio personagem em dúvida com relação ao teor de veracidade dos episódios atribui à passagem maior representatividade na feitura da obra.

Nada a fazer depois do pranto. Largo-me numa cadeira, esperando a tarde passar. Ismael não retorna e duvido se lembra de alguma coisa. Falou a verdade quando disse que tropeçara, batendo a cabeça numa pedra? Nunca sei o que é verdade na Galileia. [...] Matei Ismael, não interessa se ele respira, bebe cerveja em Arneirós, fica com garotas. Matei-o e ele continuará me assombrando como tio Domísio. Alguém na família precisava repetir o que os antepassados fizeram. Cada um de nós carrega um assassinato na consciência, esperando a oportunidade de repeti-lo. Matei e pronto. Nunca perguntarei a Ismael o que sentiu. Ele fingirá que nada aconteceu e nós conversaremos sobre a importância de plantar mamona para o fabrico de biodiesel (BRITO, 2008, p. 159).

Acima de tudo, o mito se apresenta no romance de Brito como princípio da construção narrativa, visto que a dinâmica da prosa dele delineia o movimento cílico, processo típico da natureza, usado em caráter simbólico. Num primeiro momento, desperta a atenção, levando-se em consideração a concepção dialógica da linguagem, defendida por Bakhtin (1998), o fato de o enredo do conto “Faca” ser resgatado pelo autor não apenas em outra narrativa curta, qual seja, “O que veio de longe”, como nos romances subsequentes, isto é, **Galileia** e **Estive lá fora**. Assim, no livro analisado, a opção do escritor em fazer seu narrador-protagonista recuperar o assassinato de Donana por Domísio reforça o histórico da família Rego Castro em ligar seus membros pela tragédia, algo explorado como elemento recorrente. Em outras palavras, por meio de seus narradores, em diferentes livros, o autor está, volta e meia, contornando uma história até o mesmo ponto de partida, configurando um movimento rotativo.

O funcionamento cílico do romance estudado também se traduz na maneira como se realiza a busca de Adonias pelo centro, na verdade, por uma maior consciência de si, dos seus anseios, de seu lugar, sua atuação e contribuição no mundo e em que mundo. Se Galileia, a princípio, parece oferecer essas respostas, ao final, nem seu local de origem, nem o Recife, lugar algum é capaz de confortar o protagonista. No percurso labiríntico, Adonias volta ao ponto de origem, sem saber que direção tomar.

O movimento rotativo se estende ainda para o funcionamento próprio da memória de lembranças reprimidas. Cada vez que o espaço enseja uma nova reminiscência, geralmente, desoladora, acerca de sua vivência naquele rincão, Adonias interrompe o relato no esforço de postergar ao máximo o reconhecimento de passagens traumáticas na sua trajetória pessoal. Contudo, sempre se vê enredado pelos mesmos pensamentos obsessivos e indesejados. Destaca-se, dessa forma, a elipse como procedimento narrativo privilegiado por Brito na sua obra. Algo que será analisado de modo mais aprofundado no tópico seguinte.

### **3.4 Entre o dito, o não dito e o interdito:** construção narrativa e exercício de leitura no contexto da contemporaneidade

A literatura – de forma ainda mais contundente, a sua expressão contemporânea – acentua as formas pelas quais o leitor é incentivado a construir o sentido, a realizar suas representações, mais do que ser requisitado a acompanhar o narrado de forma branda, resignada, passiva ou apática. Uma das questões mais instigantes atreladas à temática diz respeito aos estratagemas de vazio e negações, o que é possível identificar a partir do que defende Iser (1979, p. 91).

Assim é que se põem em diálogo interno os vários esquemas do texto, sob a perspectiva de Iser aqui contemplada – a da existência, no objeto textual, de vazios e de negações, as quais não deixam de ser uma espécie de vazio.

O texto é um sistema de [...] combinações e assim deve haver um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios no texto, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor. Como eles não podem ser preenchidos pelo próprio sistema, só o podem ser por meio doutro sistema. Quando isso sucede, se inicia a atividade de constituição, pela qual tais vazios funcionam como um comutador central da interação do texto com o leitor. Donde os vazios regulam a atividade de representação do leitor, que agora segue as condições postas pelo texto. Um outro lugar reservado pelo texto para esta interação é constituído pelos diversos tipos de negação, que se formam pelas supressões do texto (ISER, 1979, p. 91.)

Os vazios e negações de um texto são indicativos que incitam e regulam a participação do leitor, o qual é estimulado à atividade de constituição, a partir de perspectivas de representação. Ao teorizar sobre a existência desses vazios, Iser não se refere a lacunas que devam ser preenchidas. Mais que isso, os vazios conduzem a participação do leitor no processo de interação com o texto, promovendo a inter-relação de segmentos do texto. Uma vez que os vazios existem como quebra da conectividade, o leitor, ao projetar suas representações para as diferentes passagens e relacionando-as, atua no desaparecimento dos tais vazios.

Se, na linguagem do dia a dia, tende-se a operar com sequências lógicas, coerentes, com o máximo de precisão em direção a uma dada mensagem clara; na literatura, os vazios

representam ferramentas responsáveis por atrair o posicionamento do leitor em nome de um horizonte de representações possíveis entre os segmentos textuais. Não se trata de atuação imaginativa indiscriminada pelo leitor, mas, sim, de combinações guiadas pelos vazios, os quais tão logo são tomados pelo leitor, voltam a ser (re)posicionados, no decorrer da leitura, para novas criações imagéticas e assimilações por parte do receptor em busca de uma significação ponderada para a obra.

Em outras palavras, é a interrupção da conectabilidade um quesito que leva à diferenciação entre a linguagem corriqueira e a linguagem ficcional. No caso de um texto expositivo, observa-se o interesse de se reduzir, ao mínimo, o leque de significações a partir da conectabilidade dos segmentos textuais. Já a ruptura da conectabilidade no texto ficcional pelos vazios instaura uma gama de possibilidades, levando o leitor a optar em meio a combinações possíveis de esquemas textuais. Para Iser, os vazios nos textos ficcionais se caracterizam “menos como uma falta do que como uma necessidade de combinação dos esquemas do texto, pela qual se forma o contexto que dará coerência ao texto e sentido à coerência” (ISER, 1979, p.107-108).

O funcionamento estrutural do vazio, que mobiliza a interação do leitor com o texto, é bastante peculiar. No avanço da leitura, o vazio muda de lugar, estimulando a combinação dos esquemas textuais pelo leitor, o qual termina por constituir sua representação – “[...] a mudança do vazio assinala o caminho a ser percorrido pelo ponto de vista do leitor, guiado pela sequência auto-regulada a que se entrelaçam as qualidades estruturais do vazio” (ISER, 1979, p.131).

Já os “vários tipos de negação invocam elementos conhecidos ou determinados para suprimi-los; o que é suprimido, contudo, permanece à vista e assim provoca manifestações na atitude do leitor quanto a seu valor negado” (ISER, 1979, p. 91). A estrutura elíptica aplicada a um texto literário pode ser considerada uma forma de negação, igualmente capaz de impelir o leitor a se posicionar frente ao texto.

[...] a elipse implica uma *ruptura* pelo apagamento de constituintes, o que supõe que o receptor tenha os meios para recuperar o que falta. A elipse retórica seria produzida com finalidades expressivas, sendo seu emprego sistemático tradicionalmente associado ao *laconismo* e à *emoção*. No primeiro caso, a elipse é

percebida como recusa à prolixidade, ou seja, como economia dos meios. No segundo, a elipse é atribuída a um locutor cuja paixão perturbaria o discurso (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2012, p. 181.)

Usada como ferramenta capaz de gerar efeito expressivo, a forma elíptica pode servir de base a estratégias de supressão de grandes partes no enredo, de modo a contribuir para a técnica do suspense. São partes cujos principais motes, depois de suspensos, retomam-se ao longo da obra. Nesse sentido, é possível afirmar que Brito trabalha em **Galileia** com a recorrência de elipses acentuadas, formando um grande jogo de mostrar e esconder. Mais do que se preocupar com a descrição minuciosa de eventos ou circunstâncias, o escritor se ocupa com o que se encontra entre eles, com seus desdobramentos e implicações. A fragmentação do indivíduo em crise de identidade – no caso, Adonias – reflete-se na construção da narrativa, em que a elipse, como variante da estratégia da negação, ganha destaque. Assim sendo, a narrativa revela-se fragmentada, interrompida, em consonância com o estado de espírito de ensimesmamento do sujeito que narra a ação. A narrativa torna-se um espaço prenhe de movimentos cíclicos; de tempo, assim, suspenso.

Interessante é que, em certas passagens, para representar o silêncio que impregna o encontro dos primos que seguem, a contragosto, em direção à fazenda (consequentemente, ao passado), o autor se utiliza de representação gráfica da elipse, esboçando um momento de pausa, estabelecido pela supressão de termos e repetições espaçadas.

O celular tocou. Escutei a voz de Joana e o sinal fugiu. Odiei os dois loucos, que abafavam com seus gritos uma voz humana, uma esperança de sossego.

– Aonde vamos? – gritei acima de todos os ruídos.

Ninguém me respondeu naquele carro. As vozes pareciam vindas de uma barca, dos tenebrosos autos medievais:

– Ao inferno! Ao inferno!

Ao inferno. (BRITO, 2008, p. 20.)

O uso desse recurso reflete o desassossego de Adonias em face do desconforto que o assunto Galileia representa para os viajantes, a ponto de os tripulantes lhe reservarem o silêncio, ao que se seguiu o desconforto oriundo de vozes fantasmagóricas. A pausa insinua o intervalo necessário ao narrador protagonista, convencido, na sequência, de que realmente nenhuma outra palavra melhor resumiria o destino deles.

No trecho referente à parada dos primos em uma bodega de beira de estrada, ressalta-se a conversa com o dono do bar sobre o destino de seu filho primogênito, que teria sido preso por roubar um celular, por vaidade ou ignorância. Adonias, distraído, acompanha somente algumas passagens da prosa:

De que falava o homem do bar, enquanto a minha escuta divagava como a de um psicanalista? Os trovões e os sons da guitarra comiam o miolo das frases, do mesmo jeito que as traças e cupins devoravam páginas dos livros.

– por isso ela viajou a Fortaleza, nossa capital.

É, o mais velho me ajudava

errado

dezesseis anos

foi-se o tempo.

Acabou com todos nós.

O Conselho Tutelar decidiu (BRITO, 2008, p. 37-38).

A elipse, no caso, reconstitui o estado de desatenção no qual se encontrava Adonias, capaz de captar somente alguns trechos da conversa que se desenrolava. Nesse sentido, o recurso favorece a reconstituição das sensações do narrador-protagonista durante o episódio. “[...] a elipse pode funcionar [...], em um romance, como reconstituição autêntica das impressões (monólogo interior), etc.” (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2012, p. 181).

Como já mencionado, a caminho da fazenda, os primos resolvem dar uma pausa para se banhar em um açude. À medida que os personagens se aproximam do destino, velhos traumas emergem, a partir do que o narrador-protagonista vai desvelando. Na tentativa de descobrir algo de si, de firmar sua identidade, uma busca de um sentido de si mesmo estável, Adonias procura detalhes sobre o passado, por mais que represente uma tortura rememorar. Adonias vê sua capacidade de revolver lembranças como um verdadeiro castigo, um suplício. Para ele, a memória cobra um preço alto. Adonias se mostra reticente sempre que é levado a resgatar, na busca de um sentido para o que foi sua vida, o episódio do suposto estupro de Davi. Assunto recorrente, sempre reprimido e por esclarecer. Certos motivos numa obra “reaparecem com uma persistência que faz nascer no leitor a obsessão, ou que figura o enclausuramento das personagens num labirinto, ou talvez a fatalidade” (BOURNEUF & OUELLET, 1976, p. 84).

Já no que diz respeito à tragédia relacionada à suposta morte de Ismael por Adonias, Brito recupera, tomando como intertexto, o assassinato da tia Donana pelo marido Domísio, editado em obra pregressa. Acreditando conversar com o fantasma de Donana, Adonias a questiona quanto ao motivo de ela se “encontrar” na Galileia. Ela responde: “– Vigio Domísio e espero o dia em que as mulheres se rebelarão contra seus assassinos” (BRITO, 2008, p. 169). O movimento cíclico, empreendido por Brito na sua narrativa, revela-se ainda quando Adonias cogita questionar a tia quanto ao autor do suposto estupro de Davi. Ele sempre está às voltas com sua dúvida, na busca pelo que verdadeiramente constitui sua história de vida, sua identidade.

Interessante é que o trecho responsável por remontar, em **Galileia**, ao passado trágico na família Rego Castro representa um segmento textual que passa a fazer ainda mais sentido para um leitor que já conheça a produção de Brito e tenha a sagacidade de combinar essa passagem aos contos de obras anteriores, os quais justamente tenham versado sobre o assassinato. Assim sendo, intratextualidade identificada, os trechos constantes no romance e em contos anteriores funcionam como segmentos do texto, no caso, dos textos, a serem conectados. Esse tipo de construção revela a complexidade da elaboração narrativa proposta por Brito. A singularidade de sua obra no contexto da contemporaneidade será algo a ser detalhado no próximo capítulo.

## 4. O SERTÃO QUE CABE A/EM MIM

### 4.1 A crítica e a questão regional: peleja perene

A discussão em torno da questão do espaço regional engloba as mais diferentes, contraditórias e controversas perspectivas. Seja pela dimensão da crítica literária, seja pela criação de obras de literatura envolvendo um *locus*, com ou para além de estacas fronteiriças, observa-se a variabilidade na concepção do regional. Quando se trata do regional, as inclinações variam de fazer da questão uma causa de vida, um lema sobre o qual versará a produção ensaística e/ou o manancial romanesco a rechaçar qualquer enquadramento da obra autoral a partir de eventual identificação do elemento regional, por considerar tal inclinação crítica como reducionista e o fator levantado como pejorativo. Neste estudo, importa delimitar sucintamente, pela perspectiva da crítica literária, em sua tradição de análise, como foi realizada a apuração do tratamento concedido pela literatura brasileira ao elemento regional, nos diferentes momentos em que essa questão veio à tona.

Ciente de que a própria crítica apresenta atuação significativa no sentido de corroborar ou descredibilizar discursos e imagens subjacentes ao fazer literário, como alerta Albuquerque Júnior (2011, p. 123), para quem “a crítica literária que funciona como um discurso institucionalizador de uma dada dizibilidade, que dita normas para a produção do discurso literário, vai tomar o regional como um referencial legítimo para se pensar a literatura brasileira”. Interessante é que o próprio Albuquerque Júnior incorre em reducionismos em determinados momentos de sua abordagem, podendo ele mesmo, por meio de suas considerações analíticas, colaborar, conforme o exposto acima, para orientar o discurso em dada direção.

Isso posto, salienta-se que outro pressuposto do autor, igualmente adotado neste trabalho, na esteira do raciocínio iniciado acima, relaciona-se à espacialidade como construção histórica e discursiva.

É preciso [...] pensarmos as espacialidades como acúmulo de camadas discursivas e de práticas sociais, trabalharmos nessa região em que linguagem (discurso) e espaço (objeto histórico) se encontram, em que a história destrói as determinações naturais, em que o tempo dá ao espaço sua maleabilidade, sua variabilidade [...] (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 33).

Segundo a leitura empreendida por Albuquerque Júnior (2011, p. 36), as regiões constituem usufrutos estratégicos de espaços diferenciados dentro de um recorte geográfico. Surgem a partir da animosidade em torno de uma área de disputa, como despojos simbólicos de uma guerra de interesses econômicos, políticos. Esta é uma orientação, tomada aqui, como possível de se estender ao entendimento de nação.

Em um primeiro momento de apropriação do regionalismo pela produção literária brasileira, os aspectos regionais são valorizados como compensação do déficit material, de desvantagens em termos de riqueza. Neste sentido, a tendência da crítica é a de conceber a literatura regionalista como aquela ligada à valorização do caráter exótico da terra, enquanto pátria, associada à proposta de nacionalismo. O surgimento do regionalismo, grosso modo, está associado à intenção de revelar a brasiliade, o autenticamente nacional, em virtude da independência política.

Assim, além do elemento indígena, figura na pauta literária brasileira o homem do interior, incorporando o mito do bom selvagem, de Rousseau, ainda não corrompido pela civilização. Mas, de um modo geral, a crítica se inclina a se colocar hesitante ante esta manifestação do regional, em virtude de os tipos, encerrando a proposta do genuinamente nacional, serem configurados a partir de moldes europeus. Vallerius (2010) relativiza esta contradição, identificando-a também em textos românticos de período no qual se privilegiou a temática urbana. Tomada por boa parte da crítica como contrassenso do regionalismo de tal época, a incorporação de referenciais europeus pela produção de literatura nacional é encarada por Vallerius como problema típico daquele tempo, sem ser privilégio dos textos regionalistas.

A visão negativamente crítica estende-se à produção literária de feição regionalista no projeto do real-naturalismo. Isso se dá por se atribuir, exclusivamente, ao manancial de obras sob essa classificação, características que refletem, na verdade, a proposta da corrente

literária em questão. Dessa maneira, questionam-se a descrição excessiva e a objetividade científica em detrimento da qualidade artística.

Candido (1989, p. 150), inclusive, sugere que a inclinação inicial da vertente regionalista em explorar o exotismo natural e o aspecto pitoresco do homem rural, ligada a uma tendência inconsciente de satisfazer os olhos dos europeus e seu senso de curiosidade com o que teríamos de singular, pudesse ser um dos motivos vinculados à rejeição da crítica a manifestações literárias de teor regional.

Com relação aos regionalistas situados no Pré-Modernismo, suas obras somente podem ser compreendidas de maneira satisfatória, de acordo com Leite (1994), levando-se em conta a relevância do papel desempenhado por Euclides da Cunha. Para Leite, “*Os Sertões* descobre o Brasil pobre do interior, espacial e temporalmente distanciado do polo modernizador, constituindo-se na gênese de toda uma linhagem de obras que vão superar o sertanismo idílico do romantismo [...].” (LEITE, 1994, p. 681). Segundo ela, vale sempre ressaltar dois romances do período que convergem para a temática da seca do nordeste e a figura feminina de perfil forte. Por ainda se ligar a conformações naturalistas, ela considera a obra **Luzia-Homem** (1903), de Domingos Olímpio, de destaque inferior à narrativa **Dona Guidinha do Poço**, de Manuel de Oliveira Paiva. Sobre a narrativa longa de Paiva, Leite argumenta:

Trata-se da narrativa de um crime cometido por uma mulher contra o marido, com base em um fato verídico ocorrido no interior do Ceará. A história banal, de “paixão e crime”, consegue, no entanto, ganhar intensidade, concretude e poesia graças a um trabalho estilístico admirável para a época, escapando aos cânones estreitos do naturalismo e do parnasianismo e fundindo língua escrita e falada num contexto novo, forte e verossímil. Nesse sentido, junto com Simões Lopes Neto, é Manuel de Oliveira Paiva uma espécie de precursor de Guimarães Rosa (LEITE, 1994, p. 682-683).

Conforme o exposto, é possível admitir que a superação de limitações próprias de correntes literárias às quais se convém atrelar obras de feição regionalista é alcançada pelo labor estilístico, por meio da linguagem, ao ponto de ser possível considerar, neste caso, Paiva, um tipo de precursor de Rosa. Para além da ambientação característica, de tipos típicos

do espaço regional, importa a elaboração linguística, a intensidade e o fôlego da criação artística.

O regionalismo ainda é tomado, por críticos brasileiros, a exemplo de D'Andrea (2010), a propósito do ideário regionalista de Gilberto Freyre, como reduto de autores a refletirem, no campo cultural e intelectual, disputas políticas e econômicas por espaços, dissimulando-se uma efetiva luta por hegemonia social. O antigo regionalismo estava relacionado a uma forma de conceber o espaço como fruto das implicações do meio e da raça, de forma determinista, para explicar o atraso sociocultural, no caso, do Brasil. Após a Primeira Guerra, a necessidade de se voltar o olhar para a nação prescindia de tal discurso naturalista e de foco voltado para a exuberância da natureza, a fim de passar a abordar a nação em toda sua complexidade. A partir desse novo contexto, cada área empreende a própria leitura do seu local na tentativa de abarcar o todo. Da perspectiva regional, tenta-se alcançar a nação.

A noção de região, como a explorada por intelectuais a partir da década de 1920 – caso de Freyre – reflete o esforço de se fazer frente, no campo intelectual, ao federalismo/estadualismo que favorecia os estados do Centro-Sul do País, notadamente, Minas Gerais e São Paulo, a partir do que se convencionou chamar de República do Café-com-leite. A Abolição da Escravatura e a modernização do País, entre outros fatores, influenciaram a transferência da hegemonia econômica, outrora exercida pelo Nordeste açucareiro, para São Paulo, cujo momento de efervescência, nas primeiras décadas do século 20, era conduzido pela burguesia cafeeira. Assim é que a disputa socioeconômica tem seu equivalente cultural e literário na oposição Regionalismo nordestino *versus* Modernismo de 22.

Vale enfatizar que também esse movimento abrange uma variante regional. Politicamente, o Modernismo teve como matéria-prima o regionalismo paulista, que envolvia pronunciamento e expressão locais, partindo de São Paulo, como forma de fazer frente ao Rio de Janeiro, o qual se destacava, à época, como centro cultural e político do País. Como defende Albuquerque Júnior (2011, p. 63), um discurso regionalista representa uma forma de atuação por parte de quem se sente distante, no amplo sentido, do centro dispersor de poder e de cultura.

É deste historiador, inclusive, a tese segundo a qual uma região é historicamente inventada, sua verdade instituída e seu espaço delimitado. Ela é concebida para dar vazão a um regionalismo que se pretende legitimador deste espaço. A região nordestina é foco de estudo deste autor:

O Nordeste é uma produção imagético-discursiva formada a partir de uma sensibilidade cada vez mais específica, gestada historicamente, em relação a uma dada área do país. E é tal a consistência desta formulação discursiva e imagética que dificulta, até hoje, a produção de uma nova configuração de “verdades” sobre este espaço (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 62.)

Nesse sentido, ressalta, o autor, o trabalho de intelectuais em torno da ideia de Nordeste, bem como a participação ativa de romancistas e artistas na considerada instituição e invenção da região em questão. Também a crítica literária, segundo o historiador, apresenta contribuição importante na criação do Nordeste. É ela quem vai exercer função legitimadora da produção literária como representante de uma dada espacialidade, tomada como “natural”, “preexistente”. Para Albuquerque Júnior, o Nordeste surge como recomposição, por discurso de base tradicionalista e conjunto imagético, do antigo Norte do País. Trata-se de construção humana, logo, histórica. “A região Nordeste, que surge na ‘paisagem imaginária’ do país, [...] foi fundada na saudade e na tradição” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 78). Mesmo a cultura regional é também construída e, com ela, a tradição. A partir dessa perspectiva, vale conceber a produção literária e artística como representação da representação e levantar a observação de que as obras literárias, no caso, tanto podem contribuir para reforçar estereótipos, como assumir papel relevante na desconstrução de imagens preconcebidas.

Com relação ao que se convencionou chamar Regionalismo de 30, a orientação tradicionalista, ressaltando-se a figura de José Lins do Rego, procura dar ênfase numa ideia de tradição, no esforço de se manterem certos privilégios dos grupos dominantes, que testemunhavam o desmoronamento de seu mundo socioeconômico e político. Desagregação representada na obra de José Lins, mais precisamente a vinculada ao ciclo do açúcar, em cujos títulos observa-se a transição da primeira para a terceira pessoa, da realidade filtrada pela subjetividade de um descendente da oligarquia açucareira para a realidade social claramente percebida. Segundo Cândido (2008, p.35), trata-se, nesse sentido, da passagem da apreensão à

compreensão da realidade, refletida no estilo do autor. A mudança de perspectiva diante do objeto é acompanhada de uma “progressiva conquista do escrito sobre o oral”, “do espontâneo ao elaborado” (CANDIDO, 2008, p.35). Com relação ao que o crítico admite como indício do amadurecimento do autor, que tendeu de memorialista a romancista, no sentido do realismo mais pleno, Bueno (2012, p.24) levanta a hipótese de que a passagem de um tipo de narrador para outro possa estar vinculada a outra transição: “Em terceira pessoa são os romances cujos protagonistas são pobres, ou como se dizia nos anos de 1930, proletários. [...] Narram suas próprias histórias personagens que pertencem, de um jeito ou de outro, às elites intelectuais” (BUENO, 2012, p. 24). Correspondem estes últimos, portanto, ao que soa familiar e dentro da zona de conforto do escritor. Assim sendo, teria ele, efetivamente, revelado amadurecimento em destacar gradativamente seu estilo a cada novo título do ciclo do açúcar e fazer de **Fogo morto**, publicada posteriormente, sua obra-prima.

Na visão do historiador Albuquerque Júnior (2011, p.47), o regionalismo de 1930 tem em comum, no tocante a distintas vertentes internas, a negação da modernidade e do sistema capitalista. Entretanto, ainda que o estudioso atente para a forma diferenciada com que os autores do que se convencionou chamar romance de trinta percebem e representam a região, a divisão dos escritores em dois grupos proposta pelo historiador, a fim de facilitar o estudo de suas obras, peca pelo reducionismo. De um lado, figurariam José Lins, José Américo de Almeida e Rachel de Queiroz, como adeptos da construção do Nordeste como espaço da saudade, da tradição. Do outro, obras como as de Jorge Amado, Graciliano Ramos, entre outros, a produzirem “Nordestes vistos pelo avesso; Nordestes como região da miséria e da injustiça social; o *locus* da reação à transformação revolucionária da sociedade” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 47).

No que diz respeito, por exemplo, à escritora Rachel de Queiroz, o historiador se utiliza de um curto capítulo para defender, entre outras questões, que a autora, por meio de suas obras, apresenta uma idealização da sociedade sertaneja. Contudo, como evidencia Leite (2002, p.168), fundamentando-se na análise sobre o romance **Memorial de Maria Moura** realizada por Schpun<sup>9</sup>, não existe idealização do sertão na produção literária de Rachel.

---

<sup>9</sup> Schpun, Mônica Raisa. *Lé com lé, cré com cré? Fronteiras móveis e imutáveis em Memorial de Maria Moura.*

[...] pelo contrário, há uma desconstrução dos mitos, mostrando a crueza das relações entre as famílias que detêm a posse da terra e destas em relação aos negros escravos e forros; aos índios e mestiços pobres, por elas dominados. Tampouco se idealiza o cangaço, como já não se idealizava na peça de teatro, *Lampeão*, onde o que se evidencia é o arbítrio e o roubo legitimados pela força e pelo prestígio do chefe. Maria Moura, lampeão de saias, confirma tudo isso, apenas com o complicador da sua ambiguidade – masculino-feminino – que vem à tona quando ela se apaixona pelo homem que a trai e um dia terá de matar (LEITE, 2002, p.168).

Outra leitura de Albuquerque Júnior da qual não se comunga, neste ensaio, diz respeito à vinculação irrestrita da produção de Jorge Amado a aspectos como revolução e ruptura. Sobre o romancista, o historiador destaca:

Sua obra [...] surge ligada à questão da identidade nacional e cultural do país, à questão de nossa raça, [...] enfim, ao tema da revolução, da necessidade de fazer uma reconstrução total do país, rompendo radicalmente com seu passado (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 238).

No entanto, é possível distinguir um viés conservador na obra de Jorge Amado, contradizendo a sugerida ruptura total com o passado e o tal perfil revolucionário. Um dos pontos é que ele mantém uma certa “simpatia” pela figura do coronel, a citar enquanto observação bem realizada por Süsskind:

O Coronel Horácio, assim como os Badaró, mantêm sua dignidade no ciclo do cacau. Segundo Jorge Amado seriam os responsáveis por “conquistas feudais” verdadeiramente “épicas”, chegam a parecer “simpáticos” quando contrapostos às companhias exportadoras (SÜSSEKIND, 1984, p.172).

É preciso ponderar também que, no que diz respeito à crítica de um modo geral, ainda que para fins didáticos, a tendência de agrupar autores em categorias pressupõe a delimitação das particularidades das respectivas produções. Ao haver referência a um escritor como Graciliano Ramos, ressalvas serão necessárias. Em relação a Jorge Amado e mesmo a José Lins, por exemplo, torna-se oportuno apontar que “quando explicita em seus romances o trabalho com a linguagem, Graciliano joga por terra a obsessão fotográfica e documental dominante no neonaturalismo de Trinta” (SÜSSEKIND, 1984, p. 170). Não se observa no

autor alagoano a preocupação documental ao modo de Jorge Amado, explicitada na sequência, em nota publicada no livro **Cacau**: “Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia” (AMADO, 2000). Assim sendo, revela-se o interesse de privilegiar um relato fiel à “realidade” em detrimento de uma retórica literária.

Ao se levantar o risco de generalizações no tratamento da questão, vem a propósito citar a leitura pertinente, desenvolvida por Bueno (2012), em ensaio de título sugestivo, qual seja, “Divisão e unidade no romance de 30”, referente às ponderações necessárias quando se tem em vista restrições empreendidas ao longo da história da literatura brasileira, em torno do que se passou a denominar de “romance de 30”. O estudioso sugere que, em função de tais restrições, escritores deixaram de figurar sob essa denominação. Utilizando-se do critério do que ele chama embaralhamento – na verdade, um diálogo proposto entre produções de autores conhecidos como pertencentes a tendências distintas –, Bueno elucida como a tendência a categorizações de escritores em grupos distintos, a exemplo dos “regionalistas” e dos “intimistas”, pode implicar em reducionismos.

Uma interpretação, de certa maneira simplificada, sobre manifestações literárias brasileiras nos moldes regionalistas parte de Miguel-Pereira (1957) – crítica dedicada ao estudo da prosa de ficção brasileira de 1870 a 1920 –, ao identificar no País uma evolução literária às avessas, que teria partido do “universalismo clássico para o americanismo romântico, deste para o brasileirismo, e descobrindo tarde o regionalismo, quando, naturalmente, o sentimento local deveria anteceder o nacional, este o continental que, por sua vez, viria antes do universal” (MIGUEL-PEREIRA, 1957, p.181). Conforme se observa, a estudiosa coloca em extremos opostos o local e o universal, estabelecendo uma graduação qualitativa entre os aspectos. A adoção de tal critério pode levar ao entendimento tachativo de que a literatura de caráter regionalista, tomando por base a escala proposta, apresentaria menor complexidade e elaboração artística. Sobretudo, desperta atenção o teor dessas considerações, assentadas em bases etnocêntricas, uma vez que o conceito de universalismo encerra valores particularistas europeus, a partir do projeto expansionista do modelo europeu de civilização, respaldado nas ideias de progresso e desenvolvimento. De acordo com Miller

(2014), em estudo sobre o título **O universalismo europeu**: a retórica do poder, de Immanuel Wallerstein:

Este “universalismo europeu” é incorporado à própria historiografia ocidental como narrativa central da evolução dos povos e países em direção à formação de um sistema-mundo moderno fundado nas relações entre Estados-nação e no valor do “desenvolvimento” e do “progresso” como processos que devem levar, necessariamente, às formas de organização social identificadas como “civilizadas”, exemplificadas pelas sociedades europeias em diferentes períodos históricos (MILLER, 2014).

Trata-se, portanto, por parte da crítica mencionada, de uma linha de interpretação que vincula a produção literária ao estágio de desenvolvimento de um país, conforme os moldes europeus de civilização. Inserida no contexto de uma nação considerada subdesenvolvida, a expressão regionalista de literatura, de teor local, é tomada igualmente como subdesenvolvida.

A região redimensionada pela linguagem vai ser explorada por Guimarães Rosa. Sobre ele, relacionando-o ao poeta João Cabral de Melo Neto, Albuquerque Júnior (2011, p. 293) destaca: “João Cabral, como Guimarães Rosa, no entanto, pode ser visto como quem iniciou o processo de ‘desregionalização da região’, ou seja, fazendo emergir o caráter de construção discursiva, de invenção pela linguagem, do regional”.

Sobre as expressões do regionalismo na literatura brasileira, destacando-se os variados aspectos de inovação empreendidos por Rosa, torna-se imperativo apresentar a clássica interpretação de literatura regionalista por Antonio Cândido, que procura adotar o critério socioeconômico. Assim é que, conforme o crítico, há variações de tendência regionalista em função da consciência ou não, por parte dos escritores, com relação ao atraso, ao subdesenvolvimento próprio a uma espacialidade. É válido ressaltar que, diferentemente de Miguel-Pereira, Cândido, usando o subdesenvolvimento ao pensar o regionalismo, realiza e explicita as ponderações necessárias.

Cândido reúne sob a classificação de regionalismo pitoresco obras contaminadas pela noção de país novo, refletindo a identificação amena do atraso. Essa inclinação se faz sentir

pela exploração da exuberância natural e do pitoresco ilustrativo. A visão pejorativa alimentada com relação a experiências mais remotas e as contemporâneas que dialogam, de alguma maneira, com a tradição regionalista está vinculada às limitações apresentadas por essa produção inicial.

Já a identificação do atraso por parte dos escritores, conforme Cândido, teria levado à produção de obras de caráter social, de teor crítico, polêmico, até engajadas politicamente, esbanjando um olhar pessimista com relação ao presente. Talvez este tipo de produção não tenha herdado a mesma carga pejorativa da anterior em função de que o “peso da consciência social atua por vezes no estilo como fator positivo, dando lugar à procura de interessantes soluções adaptadas à representação da desigualdade e da injustiça” (CANDIDO, 1989, p. 152). A elaboração estilística da narrativa uma vez mais a contar como fator de diferenciação qualitativa da obra.

No que diz respeito à classificação de super-regionalismo, de Cândido, na obra **A educação pela noite**: e outros ensaios, a propósito da discussão em torno de Guimarães Rosa, o crítico aponta:

[...] novelística marcada pelo refinamento técnico, graças ao qual regiões se transfiguram e seus contornos humanos se subvertem, levando traços antes pitorescos a se descarnarem e adquirirem universalidade. Descartando sentimentalismo e retórica [...] ela implica não obstante em aproveitamento do que antes era a própria substância do nativismo, [...] documentário social. Isto levaria a propor [...] uma terceira fase, [...] super-regionalista (CANDIDO, 1989, p. 161, grifo do autor).

Segundo esta categoria proposta, considera-se que se desenvolvem trabalhos nos quais o naturalismo acadêmico é superado, a linguagem é requintada ou elaborada, a região ganha dimensão universal, tratando-se de um tipo novo de literatura que “ainda se articula de modo transfigrador com o próprio material daquilo que foi um dia o nativismo” (CANDIDO, 1989, p. 153). Assim sendo, a essência do regionalismo persiste, mas de modo recriado. Conforme salienta Pelinser (2012, p. 235), enfatizando a obra de Rosa:

No caso do regional, é do fundo íntimo de suas particularidades que brotam as possibilidades artísticas. Riobaldo, por exemplo, jamais seria Riobaldo senão

naquele sertão hipotético e poético rosiano. De lá, e não da Dublin de Joyce, surge sua força expressiva, a idiossincrasia que o torna tão único. Com toda sua pretensa universalidade, ele é mais do que tudo particular (PELINSER, 2012, p.235).

O estudioso aponta que seria uma consideração acertada da parte de Cândido não opor regionalidade a universalidade. Contudo, questiona a categoria “super-regionalista”, na qual o crítico encerra o trabalho rosiano, por, na sua concepção, distanciar o escritor dos demais autores da tradição à qual se vincula, além de que a expressão diria pouco sobre Guimarães Rosa e lhe atribuiria um sentido mitificador. Tendo em vista o que defende Pelinser, vale ponderar, nesta dissertação, que a classificação explorada por Cândido no tocante a Rosa refere-se antes a uma forma de despertar atenção para a inovação, efetivamente, empreendida pelo escritor, no sentido de engendrar uma tendência relacionada à invenção artística, por meio da linguagem, do regional.

Martins (2010, p. 38-39), por sua vez, é responsável por propor uma revisão para as fases do regionalismo sugeridas por Cândido. Se, como uma das três fases do regionalismo na literatura brasileira, o abalizado crítico concebe o super-regionalismo, Martins prefere a tipificação hiper-regionalismo, em virtude de acreditar, de certo modo semelhante a Pelinser, que o prefixo super, aplicado por Cândido, pudesse atribuir um sentido pretensioso de superioridade das experiências reunidas sob esta categoria mediante as demais regionalistas. O termo pode ainda confundir por parecer se referir a obras nas quais é possível de se identificar uma intensificação da cor local, quando, na verdade, não fora esta a intenção de Cândido.

Entretanto, a proposta por Martins de redefinição do termo aplicado pelo crítico parece simplesmente um inventário de características tomadas a partir da seleção de obras de produção mais recente, identificadas como desdobramentos de tendência já antevista por Cândido. Efetivamente, não acrescenta diferencial com relação ao já trabalhado pelo estudioso e situa, isoladamente, certos conceitos. Constitui um exemplo a noção de “sujeito cindido”, pontuada no texto analítico de Martins como compreensão da pós-modernidade. No entanto, a própria emergência do gênero romanesco, no contexto da modernidade, já pressupunha a existência do ser fragmentado.

Isso porque, a partir do desaparecimento do hiato temporal épico e da consequente aproximação com o plano do presente inacabado, a representação literária do indivíduo passa a ser a de um sujeito em desconcerto com o mundo e consigo. Se antes o sujeito era representado como um ser completo, inserido em um passado terminado, o terreno do romance – do presente inacabado e do consequente porvir – estabelece um plano de expectativas e um de realizações. Circunstâncias que levam o indivíduo à eventual frustração, à insatisfação, à falta de realização.

Além do deslocamento do sujeito com relação até a si mesmo, a relação estabelecida com o outro, com o mundo, passa a ser a de estranhamento em virtude da incompatibilidade do indivíduo com o meio externo. Daí se falar na experiência da interioridade, inclusive. É uma interação caótica de um sujeito problemático com um mundo que se revela incongruente, pouco familiar e de valores distorcidos. Seus feitos deixaram de figurar no passado, como garantia de reconhecimento do êxito, para serem construídos no presente, que não lhe oferece qualquer tipo de garantia de sucesso. O sujeito pode ser compreendido como cindido por nele coexistirem o plano das expectativas e o das realizações, que podem não ser equivalentes, no caso de representarem frustrações.

O indivíduo deixa de ser uma extensão de uma comunidade conhecida para constituir um ser peregrino em meio a um mundo irreconhecível e instável. A noção de sujeito cindido também se revela problemática porque ela é colocada por Martins como condição de um ser na busca identitária. Mas essa circunstância tampouco é exclusiva da pós-modernidade. Trata-se, desde a modernidade, da busca do indivíduo pelo sentido da sua vida, resvalando numa realidade díspar, carente de essência para o sujeito, o qual, ao encontrar o autoconhecimento, percebe-se em desconexão com o ideal. O herói romanesco deixa de apresentar a mesma medida do seu mundo. Ele se sente deslocado, de alma dissonante do mundo, em menor ou maior proporção que ele. Portanto, o conceito de ser cindido não seria algo restrito à pós-modernidade.

É válido dizer, no entanto, que, no que se costuma chamar de pós-modernidade, a fragmentação do sujeito se acentua. Na ótica de Jameson (2002), destaca-se o sujeito esquizofrênico, conceito usado mais pelo que tem a oferecer como modelo estético do que para fins de diagnóstico. No sentido de disfunção linguística, a esquizofrenia se caracteriza

pela ruptura no encadeamento de significantes que possibilitaria a geração de um efeito de significado. A quebra na cadeia de significação em uma sentença levaria à disposição isolada dos significantes, que perderiam a inter-relação. Segundo com o que postula Jameson, aplicando-se essa lógica à psique de um sujeito esquizofrênico, é possível dizer que este tem comprometida a continuidade temporal subjacente às noções de passado, presente e futuro, afetando no indivíduo sua noção de identidade.

Se somos incapazes de unificar passado, presente e futuro da sentença, então somos também incapazes de unificar o passado, o presente e o futuro de nossa própria experiência biográfica, ou de nossa vida psíquica. Com a ruptura da cadeia de significação, o esquizofrênico se reduz à experiência dos puros significantes materiais, ou, em outras palavras, a uma série de puros presentes, não relacionados no tempo (JAMESON, 2002, p. 53).

Desatrelado dos demais tempos e da noção de espaço de atuação, o presente termina por ser redimensionado pelo sujeito, como esclarece Jameson (2002), a propósito de um relato feito por uma garota esquizofrônica:

[...] a ruptura da temporalidade libera, repentinamente, esse presente do tempo de todas as atividades e intencionalidades que possam focalizá-lo e torná-lo um espaço de práxis; assim isolado, o presente repentinamente invade o sujeito com uma vivacidade indescritível, uma materialidade da percepção verdadeiramente esmagadora, que dramatiza, efetivamente, o poder do significante material – ou melhor, literal – quando isolado (JAMESON, 2002, p. 54).

Isso posto, passa-se a se analisar o fato de que, enquanto Martins (2010, p. 39) encerra sob a categoria hiper-regionalismo trabalhos literários desenvolvidos por escritores, como Brito – objeto de análise deste ensaio –, Francisco Dantas, Raduan Nassar e Ariano Suassuna, Aguiar (2010, p. 111) estabelece um rol em parte semelhante de nomes, utilizando-se como critério a noção de região como conceito fundamentado num contraponto a uma dicção dominante, geralmente vinculada a um espaço urbano. Em outras palavras, tais escritores seriam representantes significativos de uma “prosa de moldura rural”. A expressão aplicada por Aguiar sugere que este tipo de produção, com frutos gerados, inclusive, recentemente, poderia ter tal universo retratado apenas como tablado para se delinearem

questões de caráter universal, serem realizadas experimentações com a linguagem ou elaborações estéticas e artísticas diferenciadas. Assim, observa-se que, à exceção de Suassuna, vinculado ao movimento Armorial, de caráter ideológico e estético, há um esforço da crítica, com relação a produções recentes, em compreender e estabelecer aproximações entre manifestações literárias pontuais, a partir do que elas possam ter em comum. Mais do que serem, por aproximação, encerradas num rótulo, entretanto, resulta necessário compreender de que maneira cada qual dialoga, no caso, com a tradição de feição regionalista, seja recuperando e reforçando as marcas da tendência, seja superando as limitações dela, valendo-se de uma análise da obra em questão “de dentro dela mesma, pela potencialização de possibilidades artísticas, éticas” (LEITE, 1995, p. 154).

Dado o exposto, observa-se, em boa parte da crítica, que são, geralmente, as construções literárias de temática regional vinculadas à tendência romântica ou ao padrão real-naturalista tomadas como essencialmente regionalistas. Desse modo, entre as então novas manifestações literárias de feições regionalistas, passa-se a destacar sua capacidade de superação frente a um modelo tradicional e restrito de exploração do local. Por isso, identificam-se rotulações como romance de 30, neorrealismo de 30, e, mais recentemente, como um desdobramento deste raciocínio, observam-se expressões, a exemplo de novo regionalismo nordestino ou regionalismo revisitado. A crítica tende atualmente, por exemplo, a trabalhar na perspectiva da identificação da dimensão regional de uma obra, o que pressupõe a análise detida de cada caso.

#### **4.2 A dimensão regional em Galileia**

O espaço regional explorado por Brito em **Galileia** é o sertão dos Inhamuns, não propriamente o cearense, como se é levado a crer, inclusive, vinculando-o à terra de origem do autor, mas uma espacialidade na qual, importa saber, o patriarcalismo e tradições locais, ainda que em dissolução, imprimem resistência contra o significativo avanço do consumo, dos costumes e modismos próprios à globalização. Por um lado, determinadas matérias, em **Galileia**, lembram tópicos explorados pela tradição regionalista de 30, como a dissolução do

patriarcalismo, o sujeito que não se adapta ao local de suas raízes, bem ao modo do que construiu Lins do Rego. Por outro, Brito investe numa imagem de sertão atual, livre de estereótipos.

Em paralelo, o sertão de Brito assume dimensões míticas e universais, servindo de plataforma para o afloramento de tensões, conflitos internos dos personagens, pensamentos obsessivos, além de aparições fantasmagóricas e diabólicas. A título de exemplo: por ocasião da ida ao quarto no qual João Domísio teria se escondido após assassinar a esposa Donana – o crime que investira de tragédia o destino da família Rego Castro –, Adonias acredita dialogar com o morto, com o qual realiza um pacto nefasto pela vida do primo Ismael.

– Aceite um presente. É bom poder dar.

Não pensei duas vezes.

– Mande Ismael de volta.

[...]

– Você cede a metade dos seus dias na Terra a Ismael? – perguntou-me.

[...]

– Cedo.

[...]

– Está feito. Tomei a metade dos dias que lhe restam, e dei a Ismael como se fossem dele. Acho que fui justo. Quer que lhe diga o número desses dias?

– Não. Por favor, deixe-me ir (BRITO, 2008, p. 153-154).

A fazenda Galileia assume a função de centro, para o qual o protagonista se dirige em busca de respostas, de sentido para a vida, encontrando somente instabilidade, animosidade e trevas.

[...] Por que retornei à Galileia? Repito a pergunta a cada passo. Por que retornei à Galileia? Por que retornamos aos lugares que nos expulsam como aborto indesejado? O que vim fazer aqui? Apenas cometer o crime que a família premeditou há anos. Ser o Caim eleito, o que disfere a pedrada contra o irmão. Matei por inveja, um passo, por inveja, dois passos, por inveja, três passos. Caio

novamente. Nós três fomos embora: primeiro Davi, segundo eu, terceiro Ismael. Ninguém acertou nosso encontro na Galileia, mas ele parece traçado.

[...]

Mas não é apenas aqui na Galileia que esses crimes acontecem. Não é apenas na Galileia, não é apenas na Galileia, não é apenas na Galileia. [...] Não é apenas aqui, na Galileia, nesse limitado espaço de terra, que as pessoas se odeiam. Em qualquer lugar do planeta as pessoas se odeiam, mas nem sempre estão à altura de seu ódio (BRITO, 2008, p. 142-143).

Decerto, Brito dedica-se a caracterizar uma região, um espaço nordestino sertanejo afetado pelas novas relações sociais mediadas pelo consumo global. Contudo, destaca-se, em **Galileia**, a relação do sujeito com o espaço. No caso, emerge um cenário costurado essencialmente pelos fios condutores da memória, sugerindo sufocamento, clausura, por ensejar lembranças trágicas.

Penso em voltar para o Recife, obedecendo a pressentimentos de desgraça, receios que me invadem em todas as reuniões da família [...].

Tudo se assemelha ao passado, até os caminhos repetidos e o silêncio dos mortos, fantasmas que andaram como ando, ansioso e de humor deprimido.

[...]

O calor me enfada. Ele vem das pedras que afloram por todos os lados, como planta rasteira. Nada lembra mais o silêncio do que a pedra, matéria-prima do sertão que percorremos em alta velocidade.

[...]

Observo as carnaúbas, esguias como o corpo do primo Davi, e revejo a tarde dolorosa, ele fugindo nu, coberto apenas por uma camisa branca, o sexo à mostra, o sangue escorrendo entre as pernas. Sinto a náusea de sempre, o pavor de não compreender nada, mesmo depois de anos de psicanálise. Desejo voltar, acelero o carro, recuo na poltrona. Retorno mais uma vez ao passado, à tarde em que tudo aconteceu. Os olhos congelados nas imagens de uma câmera fixa, um trailer de quinze ou vinte minutos.

Vou sair no meio do filme. Não quero prosseguir (BRITO, 2008, p.7-8).

Nesse sentido, a obra supera a condição de registro do caráter globalizado do sertão contemporâneo. Afinal, dá-se a transfiguração da *realidade* pela linguagem, de modo a representar o transtorno despertado, sobretudo, no protagonista, por se encontrar naquela espacialidade.

Assim sendo, a grande questão, ao se empreender este estudo, não consiste em identificar o rótulo mais apropriado à obra de Brito; é, antes, identificar os procedimentos estéticos de sua produção. É preciso reforçar que a possibilidade de alcançar universalidade no romance foi viabilizada pelas vivências e trocas simbólicas no local pelo protagonista. Assim é que é possível se falar na identificação da dimensão regional na obra do autor, em especial, em **Galileia**. Sobre esta questão, especificamente tratando sobre o livro clássico de Rosa, **Grande Sertão**: veredas, defende Leite:

É compreensível o esforço da crítica para excluir da tendência [regionalista] os grandes autores, já que nela o número de obras literariamente menos expressivas talvez seja maior que em outras, porque proporcional ao grau de dificuldade que a especificidade da empresa do regionalismo literário implica. O argumento da crítica para assim fazer é que a qualidade literária de suas obras os elevaria do regional ao universal. Mas frequentemente ela esquece que é o seu espaço histórico-geográfico, entranhado e vivenciado pela consciência das personagens, que permite concretizar o universal (LEITE, 1995, p. 157.)

Não é o caso de classificar Brito como regionalista, encerrado na questão da problemática do chão histórico, à semelhança de Graciliano. Ainda que este tenha realizado obras tão diversas (série em vez de ciclo) e explorado aspectos complexos (em nível psicológico e linguístico). Refere-se aqui exclusivamente à inclinação de sua obra em expor mazelas sociais. Afinal, sabe-se que Graciliano superou os limites do que se vinha praticando em termos de regionalismo e, nesse sentido, projetou obras-primas. Inclusive, torna-se oportuno esclarecer sobre os modelos romanescos de série e ciclo.

Dando conta de um longo período, romances de José Lins do Rego e de Jorge Amado são reunidos em ciclo. Por isso, fala-se, respectivamente, no ciclo do açúcar e no ciclo do cacau. Conforme Süsskind (1984, p.169-170), a sucessão de volumes representa o processo de mudanças socioeconômicas nordestinas, no caso, a decadência das tradicionais famílias patriarcais nordestinas e do respectivo modo de intervenção nas terras. Em comparação com esse modelo romanesco, as obras de Graciliano apresentam uma descontinuidade:

Contrapõe à persistência de uma linguagem idêntica, de personagens e modos narrativos que se repetem, de ciclos; uma linguagem mais tensa e contida, romances bastante diferentes entre si, como é o caso de *São Bernardo*, *Vidas Secas*, *Caetés*. No lugar do ciclo, a *série* (SÜSSEKIND, 1984, p.170).

Em caráter de hipótese, Süsskind (1984, p. 172) sustenta que José Lins teria recorrido a cinco títulos e Jorge Amado a três, até finalmente representarem a emergência do grande proprietário burguês, enquanto que Graciliano necessitara de somente um capítulo do romance **São Bernardo**, para algo semelhante, dada a possibilidade de, para este, ser “mais fácil *matar o coronel*” por não ter por ele “a simpatia de um romancista-herdeiro (José Lins) ou de alguém que vê um grande vilão sobretudo no imperialismo, como é o caso de Jorge Amado” (SÜSSEKIND, 1984, p. 172). Com relação a José Lins e Jorge Amado, por exemplo, o escritor Graciliano prioriza o labor linguístico em detrimento da preocupação excessiva com o caráter documental da literatura. Há que se considerar que Graciliano empreende trabalhos com a linguagem, sem preocupação excessiva em descrever a cor local.

No contexto contemporâneo, o autor analisado neste ensaio apropria-se de estratégias para que sua obra supere tendências ingênuas, reducionistas e localizadas do regionalismo tradicional. O escritor explora, em certa medida, a dimensão regional para empreender reinvenções no que diz respeito a elaborações artísticas. Assim, é válido caracterizar a dimensão regional identificada na obra, bem como as potencialidades estéticas esboçadas a partir dela.

Como Graciliano, Brito é adepto da linguagem concisa, da expressividade alcançada com o mínimo e da elaboração linguística para representar a condição dos personagens. Graciliano se utiliza, por vezes, de monossílabos a fim de caracterizar o estado bruto, primitivo, de animalização de seus tipos. Brito chega à construção de uma narrativa elíptica, recorrendo, inclusive, à expressão gráfica das elipses, no sentido de suspender o relato para retomada posterior, de empreender saltos, supressões da prosa de modo a representar o estado distraído ou traumático do personagem.

Brito investe na construção de um cenário contemporâneo, de uma imagem de sertão para além de estereótipos ou do que foi modelado pela produção regionalista, sobretudo, a partir de 1930. Engendra uma conjuntura capaz de surpreender mesmo indivíduos egressos

daquele rincão. Isso porque os personagens apresentam a expectativa de encontrar uma espacialidade estática, arcaica, de velhos costumes e de conformação social imutável. No entanto, admiram-se com o alcance dos efeitos da globalização na região.

Para além de uma representação de como o autor enxerga o mundo, como ele costuma defender que não existe sertão, mas cidades e periferias de cidades, a espacialidade atinge representatividade na obra pela forma como reflete o estado de espírito do personagem principal. Embrenhando-se pelo sertão, a propósito de visitar o avô moribundo, o protagonista se lança, num percurso labiríntico, em viagem interior. O espaço é redimensionado pela memória, prenhe de traumas e ressentimentos. Portanto, a imagem do sertão que vai sendo alicerçada pelo escritor, por meio de seu narrador-protagonista, é fragmentada, o discurso, interrompido, destacando-se a elipse como recurso privilegiado, manobrado pelo autor, seja para gerar suspense, seja para traduzir, muitas vezes, o estado absorto do personagem.

O nível de elaboração estilística e plástica por parte de Brito também se faz notar, como já exposto em capítulo, na maneira como ele arquiteta uma dinâmica cíclica para sua escrita. O sertão delineado no romance não corresponde à visão pura de alguém que esteja mantendo um primeiro contato com o local. Pelo contrário, trata-se de um espaço revisitado e, por isso, revestido, no caso, por traumas. Assim, a construção narrativa reflete as interrupções e retomada de pensamentos obsessivos, recalados, por parte do narrador-protagonista, Adonias. Ele próprio sugere, ao final, o reinício da história, em função de ela representar, possivelmente, uma criação de ordem literária, deliberada de sua parte. Como é possível depreender do exposto, **Galileia** traz uma experiência interiorizada do sertão.

O espaço regional representado por Brito prescinde da verossimilhança externa, na medida em que está comprometido pela memória em função da perturbação e dos episódios traumáticos vivenciados pelo protagonista. É tanto que ocasiões similares passadas mais de uma vez, no médio prazo, pelo personagem principal assumem nuances distintas, a depender do estado de espírito dele. A tensão atrelada à proximidade a Galileia foi capaz de causar-lhe surpresa diante do evento no qual uma mulher carrega uma velha na garupa de uma motocicleta, tangendo vacas magras. Em comparação com a conjuntura testemunhada durante a infância, a cena tal e qual representava uma mudança de padrões sociais e de técnicas. Por

outro lado, no caminho de volta, na sequência à saída da fazenda, a percepção quanto à circunstância é permeada pela sensação de alívio:

Duas mulheres tangem o gado numa motocicleta. A mesma cena que vi antes agora me parece graciosa. O poder masculino cede lugar ao feminino. Antônio buzina, aceno com a mão, elas também buzinam e sorriem para mim. São bonitas. O que pensam dos homens? Com certeza já não se escondem na cozinha e nos quartos da casa, atravessam as salas, ganham os terreiros, as ruas, as cidades (BRITO, 2008, p. 227).

A mudança de percepção com relação à mesma natureza de cena dá-se menos por uma questão de adaptação a uma realidade em transformação que ele vinha testemunhando em função da estadia na Galileia do que pela ordem de sentimentos envolvidos na chegada e na partida da fazenda.

Por mais que, a priori, intente-se identificar um esforço em se ilustrar mudanças conjunturais no sertão, na contemporaneidade, marcado por influxos tecnológicos globais, em nada o autor privilegia o caráter documental da linguagem. Pelo contrário, o que se identifica é a impressão ressentida de alguém de volta a contragosto ao seu local de origem. Além disso, não há como admitir qualquer tom de registro de um tema de notação telúrica, tendo o narrador confessado estar possivelmente lançando mão da ficção em torno dos Rego Castro: “Inventei essa história. Consultem uma cartomante, se desejam conhecer o final” (BRITO, 2008, p. 233).

Outro ponto a se levar em consideração é a intratextualidade, desenvolvida por Brito, como representativa da orientação cíclica da narrativa dele. Tal artifício sugere um jogo de montar, a serem recuperadas peças, no caso, textos, publicados em livros precedentes de sua autoria, para atribuição mais intensa de sentido à história narrada em **Galileia**.

Pelo trabalho apurado do autor com a linguagem, pela exploração também mítica do local, entre outros aspectos, a crítica, de um modo geral, tende a manter o olhar voltado à produção de Brito no sentido de realizar uma possível aproximação dele com a tendência desenvolvida por Rosa. Outros escritores que, pontualmente e de alguma maneira, estabelecem relação com a questão regional serão discutidos, em diálogo com Brito, no tópico subsequente.

#### **4.3 Brito em face das tendências brasileiras da ficção contemporânea**

A prosa brasileira contemporânea vem, nas últimas décadas, sendo reforçada por produções que contemplam a problemática dos grandes centros urbanos, nada convidativos, mas inchados. Assim, a escrita recente privilegia as limitações de ordem psicológica e material do habitante da cidade, a violência, os conflitos sociais, entre outros motes.

Desde meados dos anos 60, [...], vinha se enfraquecendo a convencional distinção urbano/regional, que alimentava uma pluralidade temática específica. Assim, aos poucos foram rareando, mas sem desaparecer, os temas ligados à terra, à natureza, ao misticismo, ao clã familiar, ao sincretismo religioso, peculiares a uma narrativa de fundamento telúrico, ancorada num tipo de organização econômico-social ainda de bases na maioria agrárias. A industrialização crescente desses anos veio mudando a geografia humana do país e [...] deu força à ficção centrada na vida das grandes cidades [...] (PELLEGRINI, 2004, p. 126-127).

Pontualmente, no entanto, surgem publicações que, apesar das respectivas peculiaridades, convergem ao insinuar aspectos regionais, injetando fôlego na discussão acerca do teor da relação que tais manifestações literárias possam manter com o regionalismo.

Certos autores estabelecem um diálogo mais intenso com a produção ligada ao regionalismo de 30. É o caso do sergipano Francisco Dantas, com o romance **Coivara da memória** (2001), no qual o narrador recupera a infância em engenho, como conforto, ao se ver angustiado. Se a decadência existente naquela conformação social, bem como o patriarcalismo, esboçam uma inclinação do romance ao regionalismo de 30, o trabalho com a linguagem, sem excesso de preocupação com o caráter documental da literatura, contribui para o afastamento entre a obra de Dantas e tal regionalismo. Afastamento com as devidas ressalvas. **Coivara da Memória** se admite como construção literária, com passagens nas quais o narrador, inclusive, discorre sobre seu processo de escrita. Contudo, o próprio Graciliano Ramos já trabalhava em obras, a exemplo de **São Bernardo**, sob esta perspectiva de ser um romance que se anuncia como romance.

Destaques também para o ficcionista *amazonense* Milton Hatoum, autor de obras como **Relato de um certo oriente** (1989), **Dois irmãos** (2000) e **Cinzas do Norte** (2005). Ao

explorar a Amazônia e sua cor, seus sabores e perfumes, a obra de Hatoum poderia, numa leitura superficial, ser enquadrada como fiel aos pressupostos do regionalismo tradicional. No entanto, aí avulta a memória como fio que tece a ambiência construída, além de os dramas individuais terem vez. Aquilo a que se detém da Amazônia está revestido da carga da memória, com narradores preocupados em retomar, por meio do relato, muito mais do que a singularidade do seu local de origem, marcas identitárias que se rarefizeram.

Se Pellegrini (2004) considera a experiência do autor manauara como uma revitalização do regionalismo, enfatiza-se aqui, de outro modo, o apuro estético na exploração de dramas humanos por Hatoum a partir do privilégio concedido ao espaço local, mas sem se perder nas limitações daquela tendência. Contudo, sabe-se que expressões utilizadas por críticos, referindo-se a um regionalismo revisitado, revigorado, revitalizado, representam sinalizações de um diálogo possível entre manifestações literárias contemporâneas e características da tradição regionalista.

Pellegrini (2008), inclusive, é responsável por estudo pertinente no qual procura realizar uma aproximação entre Graciliano Ramos e Milton Hatoum. Para a estudiosa, o “exótico” nas obras dos autores surge, na verdade, como ensejo para se explorar a relação do sujeito com a paisagem em função do que a matéria trata. Não se explora este viés por uma questão de privilegiar o pitoresco ou a obsessão pela descrição. Muito menos, relaciona-se tal teor com o determinismo geográfico. Em ambos, identificam-se o discurso movido pela memória e a tentativa de tomada de consciência quanto à constituição de identidade, de si, viabilizada pela narrativa. Conforme Pellegrini (2008, p. 134), a distância em termos de tempo e espaço entre Graciliano e Hatoum dá lugar a uma proximidade no sentido de que a criação de ambos recai sobre a impossibilidade de se capturar e de se traduzir fielmente o passado, não impedindo, porém, a incansável busca em torno de algum “ponto cego da memória”.

O pernambucano Raimundo Carrero, com romances como **Sombra severa** (2009), termina por compor também obra com enquadramento provinciano, apresentando certos valores morais e patriarcais de âmbito rural, mas no tocante à questão regional, não passa disso. O ficcionista, efetivamente, dedica-se ao universo psicológico dos personagens, com motivos como traição, transgressões, culpa, remorso, arrependimento, do que propriamente

com a delimitação de tempo e espaço, além de caracterizações que pudessem ser comuns ao enredo.

É uma gama de produção nesse sentido, na qual ainda se sobressaem nomes como Raduan Nassar, com o romance **Lavoura arcaica** (1989), e Antonio Torres, com **Essa terra** (1983). Nesse contexto de produção de obras que constituem, em maior ou menor medida, representações de lugarejos interioranos, de espaços provincianos e de sertão, guardando, mais profundamente, preocupações estéticas, existencialistas e linguísticas, foi lançado o romance **Galileia**. Sobre o diálogo possível de Brito com autores que apontam, grosso modo, para uma nova direção, afirma Basílio:

A ficção de Ronaldo Brito abre e ao mesmo tempo reflete uma nova visão sobre o Nordeste e uma nova perspectiva que vai além dos regionalismos engendrados na ficção nacional. Ao lado de escritores como os sergipanos Francisco J. Dantas, Antonio Carlos Vianna, Ronaldo Correia de Brito pontifica novos espaços para a literatura nordestina (BASÍLIO, 2013).

Aproximando-se ou não da tradição, importa o que, de fato, o escritor contemporâneo apresente em termos de novidade. No caso de Brito, “a nova visão sobre o Nordeste”, defendida por Basílio, é reforçada por Holanda:

Ronaldo [...] renova o modo de dizer o Sertão nos dias de hoje. A convenção vê o Nordeste pela literatura aqui produzida durante certo tempo; conformista, provinciana, orgulhosa em traduzir seu isolamento em bravata; enfim, o regional: necessário em dado momento, e insuficiente hoje para dizer sua diversidade. No que Ronaldo renova. O desafio da literatura em tempos digitais já não parece ser fidelidade a um torrão, mas, sem abdicar dele, reivindicar horizontes criativos mais largos. [...] Toda tradição regionalista parte da reivindicação de um lugar e finda num lugar-comum. Um escritor gaúcho, amazonense ou mineiro vale pelo que carrega de novidade — ainda que seja dessa tradição renovada (HOLANDA, 2013).

Provavelmente, para fins didáticos ou no ímpeto de melhor compreender as manifestações literárias pontuais, na linha das aqui mencionadas, que vêm movimentando a cena cultural brasileira contemporânea, críticos têm estabelecido uma conexão controversa entre obras de literatura. Sob a estética denominada de hiper-regionalismo, nomenclatura proposta por Martins (2010) para o já clássico “super-regionalismo”, de Cândido, o estudioso

reúne nomes como Brito, autor estudado neste ensaio, Francisco Dantas com **Coivara da Memória**, João Ubaldo Ribeiro, Osman Lins, Raduan Nassar, Milton Hatoum, Ariano Suassuna e outros. Esclarecendo o conceito como proposta de “uma nova construção imagética e identitária, principalmente, do Nordeste” (MARTINS, 2010, p.39), o estudioso cita uma série de características<sup>10</sup> como marcantes nas obras dessa estética. No entanto, além da insuficiência quanto à redefinição do termo usado por Cândido, conforme já esmiuçado em tópico anterior do ensaio, resulta inconsistente uma aproximação envolvendo nomes e projetos literários manifestos tão díspares.

Aguiar (2010), por sua vez, considera como “bons momentos” a marcarem a “nossa prosa de *moldura rural*” (AGUIAR, 2010, p. 111, grifo do autor) obras a exemplo de **O coronel e o lobisomem**, de José Cândido Carvalho; **Sargento Getúlio**, de João Ubaldo Ribeiro; **Essa terra**, de Antonio Torres; **O romance d'A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta**, de Ariano Suassuna; além de **Lavoura Arcaica**, de Raduan Nassar, **Sombra Severa**, de Raimundo Carrero, **Faca**, de Ronaldo Correia de Brito e **Coivara da Memória**, de Francisco Dantas. Ainda que o foco do estudioso, no respectivo artigo, seja a relação de alguns desses livros com a tradição regionalista precedente, a expressão utilizada, na passagem que aqui interessa, para se referir a tais produções contemporâneas revela-se pouco plausível. Parece sugerir que o espaço, regional no caso, funciona, nas obras, apenas como pano de fundo, sem constituir, entre os títulos em questão, elemento trabalhado com profundidade, sobretudo, quando, por vezes, é a própria relação do sujeito com o local o que se sobressai no livro. Sem contar a colocação “bons momentos”, que em nada acrescenta, em termos analíticos, sobre as realizações dos autores. Além de que o crítico não explicita os critérios com base nos quais chega a essa constatação.

Assim sendo, tornam-se necessárias a análise detida de cada caso e a ponderação de em que medida o diálogo entre as obras literárias ou entre elas e uma tendência se faz possível. A estipulação de categorizações pode implicar em generalizações. Importa saber

---

<sup>10</sup> Martins (2010, p.39, grifo do autor) atribui às obras atreladas ao hiper-regionalismo as características a seguir: “a busca do equilíbrio entre o *local (popular)* e o *universal*; o influxo de técnicas neobarroquianas; a utilização do *grotesco*; a construção de romance polifônico e híbrido em uma narrativa dialógica; o dilúvio simbólico; a intensificação com as experimentações da oralidade no enredo; a mitificação do ser humano juntamente com espaço e tempo do enredo; a presença da temática filosófica e metafísico-religiosa; além da busca identitária do sujeito pós-moderno cindido e fragmentado através da condição nômade dos narradores”.

que, sendo tributários, em maior ou menor medida, do legado dos regionalistas, os escritores cujas obras são alvo de breve análise neste tópico apresentam cada qual seu estilo, sua forma de representar o local, de manipular a linguagem, de transfigurar o mundo. Interessa, afinal, a elaboração artística, orquestrada pelo escritor, a fim de dinamizar qualitativamente a produção contemporânea, imprimindo renovação num cenário onde imperam fórmulas repetidas, ritmo frenético de produção editorial, numa literatura regida por interesses predominantemente comerciais.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Representativo da produção do escritor cearense, radicado em Pernambuco, Ronaldo Correia de Brito, contista de linguagem apurada e precisa, o romance **Galileia** consiste no *corpus* literário deste trabalho, que demonstrou a potencialidade do conceito bakhtiniano de cronotopo, tanto como elemento a nortear a construção dos meandros narrativos, quanto como instância capaz de investir a obra literária de sentidos e efeito simbólico. Assim, ele serviu de componente literário de caráter formal – representando a relação entre as instâncias de espaço e tempo –, bem como de teor conteudístico, sendo possível explorar de modo artístico o conceito, a partir da interligação entre os diferentes níveis cronotópicos da obra literária.

Além de cronotopia, foram abordadas outras noções problematizadas pelo filósofo russo, como plurilinguismo, polifonia, concepção dialógica do discurso, além da dialogicidade interna, esta aplicada aos níveis cronotópicos identificados no romance, o que favoreceu, em um primeiro momento, o reconhecimento da expressividade artística da obra de Brito. O conceito de cronotopo da estrada serviu de base para, metaforicamente, representar o espaço mais adequado a quem, como Adonias, narrador-protagonista do romance, de identidade fragmentada, dilacerada, encontra-se sempre à procura do *centro*, ou seja, mantém-se no entrelugar.

Assim sendo, comprovou-se a proficiência do estudo do cronotopo, enquanto componente capaz de estruturar a obra literária de forma orgânica. Mais que elemento formal, ele e todos os seus níveis são carregados de efeito estético e simbólico, redimensionando a produção literária.

A análise empreendida contemplou um autor que explora, no âmbito da produção literária nacional, uma representatividade diferenciada de sertão, capaz de superar estereótipos e imagens enraizadas, disseminadas, inclusive, pela própria literatura. O escritor constrói uma galeria de personagens, que guardam expectativas no sentido de encontrar uma espacialidade avessa aos hábitos citadinos adquiridos por eles, quando partiram daquele rincão. Contudo, mesmo eles se surpreendem, constatando, em viagem de volta ao local de origem e já na

fazenda Galileia, uma região contaminada por itens de consumo global, em que a passagem do tempo histórico se refletiu, igualmente, em mudanças de ordem social e cultural.

Para além de articular uma imagem atual do universo nordestino sertanejo, Brito arquiteta uma espacialidade que, contornada pela memória trágica do personagem principal, transforma-se em palco onde afloram dramas humanos, atribuindo à narrativa atmosfera de fábula. Por meio da exploração da perspectiva cílica do tempo, entre outros estratagemas, o autor analisado concebe, em paralelo com o sertão globalizado, um sertão de dimensões míticas. Também revestido de dimensões universais, por encerrar questões profundas, a exemplo da incompletude do sujeito, a busca insana em terreno movediço com vistas ao ideal identitário, sempre fugidio. Além da frustração representada pela constatação da incapacidade de reaver o passado ou pela perda da noção de temporalidade, comum à condição esquizofrênica.

A forma como o autor concebe, articula artisticamente o espaço regional em questão, faz dele uma voz consoante ao que vem sendo feito por alguns escritores na cena brasileira, que dialogam, de algum modo, com a questão regional. Mas isso se dá no sentido de que, em conjunto, representam uma frente desarticulada ao que vem sendo produzido na contemporaneidade, em ritmo latente, uma reprodução de padrões e cacoetes, sem aprofundamento de temas e esmero no manejo narrativo.

Com relação ao rechaço, por parte de Brito, de qualquer “pecha” de regionalista, muniu-se de cautela, nesta análise, no sentido de em vez de simplesmente explicar a obra de qualidade, conforme sugere Leite, “negando sua relação com o regionalismo para afirmar imediatamente sua universalidade”, observou-se como se deu a superação “dos limites da tendência, de dentro dela mesma, pela potencialização de suas possibilidades artísticas e éticas” (LEITE, 1995, p. 154).

Brito trabalhou o mito como princípio da sua construção narrativa, com o funcionamento da prosa traduzido em movimento cíclico, processo típico da natureza, usado em caráter simbólico. Foi demonstrado como o movimento rotativo se faz valer na forma como o autor recupera textos pregressos de sua autoria, uma inclinação que reflete o caráter dialógico da linguagem, proposto por Bakhtin (1998). O funcionamento cíclico do romance

estudado também se reflete na forma como se realiza a busca do protagonista pelo centro, na verdade, pelo sentido da vida, de sua contribuição no mundo e em que mundo. Brito engendra um percurso labiríntico, no qual o protagonista volta ao ponto de origem, sem saber que direção tomar. O esquema cíclico da prosa analisada se estende ainda para o funcionamento próprio da memória de lembranças reprimidas. Sempre que emerge uma reminiscência indesejada, o narrador-protagonista interrompe o relato no esforço de postergar, ao máximo, o reconhecimento de passagens traumáticas em sua vida.

Nesse sentido, consiste, a elipse, em artifício narrativo de destaque na obra de Brito. Em verdade, o escritor explora o procedimento da elipse de maneira acentuada, convidando a um jogo insinuante de revelar e esconder. Da forma como é manipulado pelo autor, o recurso apresenta efeito estético, contornando a obra estrategicamente de saltos, gráficos, inclusive, além de efeito simbólico, com supressões que provocam suspense ou oferecem a exata medida das emoções dos personagens.

Concedendo privilégio à questão da memória em sua narrativa, tem-se que, inclusive, o tempo da história, representado pela aventura de todo o livro, revela-se passado com relação à situação do narrador-protagonista. A concepção do tempo da escrita, segundo Bourneuf & Ouellet (1976), implica no período no qual se deu a atividade em nível do autor. Atendo-se à obra analisada em relação ao seu mundo, tem-se que sua concepção é inerente à contemporaneidade, tendo em vista a representação da temática, do espaço social, e as técnicas narrativas de que o autor lança mão. Ao arquitetar sua obra, ele está, efetivamente, respondendo artisticamente a demandas de seu tempo. Frisa-se ainda o tempo da leitura do romance em estudo, como mantendo relação com o da produção, tendo em vista que a representação é familiar ao leitor contemporâneo.

A partir do acompanhamento do teor do labor analítico da crítica nos diferentes momentos da tendência regionalista na literatura brasileira, foi possível observar que, por vezes, a expressão literária em questão foi tomada por uma visão negativa, por atribuírem a ela problemas típicos da respectiva época ou características que, se consideradas limitadas, refletiam, na verdade, propostas das diferentes correntes literárias.

Outro ponto a salientar é que, nas vezes em que se registrava a superação de limitações próprias das correntes literárias às quais se atrelavam obras de feição regionalista, a boa performance se devia ao tratamento artístico da linguagem. Constataram-se ainda posturas que tenderam a não delimitar as devidas diferenciações entre autores reunidos sob uma mesma tradição. Nesses casos, prevaleceram generalizações, conclusões superficiais, precipitadas e desarrazoadas em torno de autores e da singularidade de suas obras.

Registrhou-se também um esforço por parte de críticos, com relação a produções recentes, em insinuar aproximações entre manifestações literárias que se revelam pontuais, a partir do que elas possam ter em comum. Entretanto, mesmo que para atenderem a finalidades didáticas ou a fim de melhor compreenderem as expressões literárias mais recentes, a estipulação de categorizações abrangendo as obras pode implicar em generalizações perigosas, forçando uma aproximação entre nomes e projetos literários manifestos díspares.

Para fins de conclusão, reforça-se que, dada a forma como o autor estudado trabalha a questão do regional, Brito mantém-se em sintonia com o que vem sendo feito por nomes como Francisco Dantas, Milton Hatoum, Raimundo Carrero. Cada qual, em projetos manifestos, apresenta seu estilo, sua concepção de mundo, seu traquejo linguístico, sua cota de inovação, de forma livre, sem estar vinculado a correntes ou movimentos literários de teor ideológico e estético. São nomes dedicados a encontrar suas próprias veredas para moldar artisticamente o verbo, a serviço da transfiguração de um mundo, que, no entanto, soa familiar.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Cristhiano. O punhal e o cajado: Coivara da Memória, Sombra Severa, regionalismo. In: FARIA, Sônia Lúcia Ramalho de; AGUIAR, Cristhiano (Orgs.). **Intérpretes Ficcionais do Brasil**. Recife: Bagaço, 2010. p. 103-137.
- \_\_\_\_\_. **Ontem, Hoje e os Outros**: Ficção Brasileira Contemporânea e Tempo Presente. 2010. 135 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2010.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- AMADO, Jorge. **Cacau**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Tempo de espera. In: BRITO, Ronaldo Correia de. **Faca**. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 173-181.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**: A teoria do romance. São Paulo: Unesp, 1998.
- BASÍLIO, Astier. Sem estar preso a estereótipos. **Cronópios**. Disponível em: <http://cronopios.com.br/site/prosa.asp?id=590>. Acesso em: 27 dez 2013.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v.1). p. 197-221.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O Universo do Romance**. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRITO, Ronaldo Correia de. **Home Page da Livraria Resposta**. Disponível em: <http://www.livrariaresposta.com.br/v2/produto.php?id=5098>. Acesso em: 17 set. 2013.
- \_\_\_\_\_. **Estive lá Fora**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Retratos Imorais**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Faca**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Galileia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Livro dos Homens**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

- \_\_\_\_\_. **As Noites e os Dias.** Recife: Bagaço, 1996.
- BRITO, Ronaldo Correia de; LIMA, Assis. **O Pavão Misterioso.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Bandeira de São João.** Recife. Recife: Bagaço, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O Baile do Menino Deus.** Recife: Bagaço, 1995.
- BRITO, Ronaldo Correia de; LIMA, Assis; MADUREIRA, Antonio. **Arlequim.** 2. ed. Recife: Bagaço. 2006.
- BUENO, Luís. Divisão e Unidade no Romance de 30. In: WERKEMA, Andréa Sirihal [et al.] (Orgs.). **Literatura Brasileira:** 1930. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p.16-37.
- CANDIDO, Antonio. **A Educação pela Noite e Outros Ensaios.** São Paulo: Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. **O Observador Literário.** Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.
- CARRERO, Raimundo. **Sombra Severa.** São Paulo: Iluminuras, 2009.
- CERQUEIRA, Dorine Daisy Pedreira de. **Neo-Realismo:** a montagem cinematográfica no romance. Duque de Caxias: Centro de Editoração e Jornalismo da AFE, 1981.
- CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. Coordenação da Tradução: Fabiana Komesu. **Dicionário de Análise do Discurso.** 3<sup>a</sup> edição. São Paulo: Contexto, 2012.
- CHARTIER, Roger. A Verdade entre a Ficção e a História. In: SALOMON, Marlon (Org.). **História, Verdade e Tempo.** Chapecó: Argos, 2011. p. 347-370.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** 26<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- CORRÊA, Thiago. Um escritor que gosta de se desmontar. **Interpoética.** Disponível em: [http://www.interpoetica.com/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1420&catid=64](http://www.interpoetica.com/site/index.php?option=com_content&view=article&id=1420&catid=64). Acesso em: 15 jan. 2014.
- DANTAS, Francisco J. C. **Coivara da Memória.** São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- D'ANDREA, Moema Selma. **A Tradição Re(des)coberta:** O pensamento de Gilberto Freyre no contexto das manifestações culturais e literárias nordestinas. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2010.
- \_\_\_\_\_. Faca Amolada: O universo poético-trágico nos contos de Ronaldo Correia de Brito. **Correio das Artes,** João Pessoa, ano 61, n. 9, set. 2010.

- DIMAS, Antonio. **Espaço e Romance**. São Paulo: Ática, 1994.
- ELIADE, Mircea. **Mito do Eterno Retorno**. Tradução: José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Mito e Realidade**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1984.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcadia, 1979.
- HATOUM, Milton. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- HOLANDA, Lourival. Abertura polifônica: Marca da literatura brasileira. **Rascunho**. Disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/abertura-polifonica/>. Acesso em: 29 dez. 2013.
- ISER, Wolfgang. Teoria da Recepção: reação a uma circunstância histórica. ROCHA, João Cesar de Castro (Org.). **Teoria da Ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: UERJ, 1999. p.19-33.
- \_\_\_\_\_. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, L.C.(Org.). **A Literatura e o Leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**: a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. São Paulo: Ática, 2002.
- LANDO, Vivien. **Em Galileia, autor usa Bíblia para Contar História no Sertão**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2911200811.htm>. Acesso em: 27 dez 2013.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. Rachel de Queiroz: invenção do Nordeste e muito mais. In: \_\_\_\_\_. BRESCIANI, Maria Stella (Orgs.). **Literatura e Cultura no Brasil**: Identidades e Fronteiras. São Paulo: Cortez, 2002. p. 157-176.
- \_\_\_\_\_. Velha praga? Regionalismo literário brasileiro. In: PIZARRO, Ana (Org.). **América Latina**: Palavra, Literatura e Cultura. São Paulo: Memorial da América Latina; Unicamp, v. 2, 1994. p. 665-702.
- \_\_\_\_\_. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro. Vol. 8, n. 15. 1995. p. 153-159.
- LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em Suas Fontes**. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

- LINS, Osman. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco.** São Paulo: Ática, 1976.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A Felicidade Paradoxal:** Ensaio sobre a Sociedade do Hiperconsumo. Trad.: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance.** São Paulo: Duas Cidades; 34, 2009.
- MADEIRA, Wagner Martins. Sertão Desdoblado. **Revista Pandora Brasil.** n. 12. Nov. 2009.
- \_\_\_\_\_. Galileia sertaneja. In: X Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, 2011, Faro. **Avanços em Literatura e Cultura Brasileiras.** Santiago de Compostela: Através Editora, 2011. v. 1. p. 337.
- MARTINS, Peterson. O hiper-regionalismo na universalização do sertão. **Revista Conhecimento Prático - Literatura.** n. 32, Out. 2010. p. 34-39.
- MIGUEL-PEREIRA, Lucia. **Prosa de Ficção:** de 1870 a 1920. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.
- MILLER, Paulo Ricardo. O universalismo europeu: a retórica do poder. **Revista Brasileira de Política Internacional.** Vol. 52. Nº 1. Brasília Jan-Jun 2009. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-73292009000100010>. Acesso em: 29 jan. 2014.
- NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- PELINSER, André Tessaro. Crítica Literária: Memórias e Imagens do Regionalismo Literário Brasileiro. **Crítica Cultural** (Critic), Palhoça, SC, v. 7, n. 2, p. 230-241, jul./dez. 2012.
- PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos:** Estudos de Ficção Brasileira Contemporânea. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
- \_\_\_\_\_. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. **Luso-Brazilian Review.** University of Wisconsin Press. v. 41. n. 1, 2004, p. 121-138.
- RIBEIRO, Elizabeth Francischetto. **A Paródia Bíblica em Galileia de Ronaldo Correia de Brito.** São Cristóvão: UFS, 2011.
- RODRIGUES, Selma Calasans. A narrativa e sua problemática. Diálogo sobre a origem do romance: George Lukács e Mikahil Bakhtin. In: VASSALO, Ligia (Org.). **A Narrativa Ontem e Hoje.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. p. 23-36.
- SANTOS, Sandra Moreira dos. **A Ética da Honra e da Vingança:** Códigos inscritos no ethos sertanejo. Disponível em: [http://artigos.netsaber.com.br/resumo\\_artigo\\_851/artigo\\_sobre\\_a\\_etica\\_da\\_honra\\_e\\_da\\_vinganca\\_codigos\\_inscritos\\_no\\_ethos\\_sertanejo](http://artigos.netsaber.com.br/resumo_artigo_851/artigo_sobre_a_etica_da_honra_e_da_vinganca_codigos_inscritos_no_ethos_sertanejo). Acesso em: 14 set. 2013.

SIQUEIRA, Antônio Jorge. Imaginários da exclusão. In: MONTEIRO, John Manuel; BLAJ, Ilana (Orgs.). **História e Utopias**. Textos apresentados no XVII Simpósio Nacional de História. ANPUH, Associação Nacional de História, 1996.

SÜSSEKIND, Flora. **Tal Brasil, qual Romance?** Uma Ideologia Estética e sua História: o Naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TORRES, Antônio. **Essa Terra**. São Paulo: Ática, 1983.

VALLERIUS, Denise Mallmann. Regionalismo e crítica: uma relação conturbada. **Antares: Letras e Humanidades**. N° 3, jan. - jun. 2010.