UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM
MESTRADO EM LITERATURA COMPARADA
MARIA BETÂNIA PEIXOTO MONTEIRO DA ROCHA

NA CANTILENA DO CAFÉ-COM-PÃO

Riso e tradição na obra de Bartolomeu Correia de Melo

Natal
2016

MARIA BETÂNIA PEIXOTO MONTEIRO DA ROCHA

NA CANTILENA DO CAFÉ-COM-PÃO

Riso e tradição na obra de Bartolomeu Correia de Melo

Dissertação de mestrado submetida à Banca de Defesa no PPgEL (Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem), da UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte).

Orientador: ***Prof. Dr. Derivaldo dos Santos***

Natal

2016

UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede
Catalogação da Publicação na Fonte

Rocha, Maria Betania Peixoto Monteiro da.

Na cantilena do café-com-pão riso e tradição na obra de Bartolomeu Correia de Melo / Maria Betania Peixoto Monteiro da Rocha. - Natal, RN, 2016.

119 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Derivaldo dos Santos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem.

1. Riso – Dissertação. 2. Tradição – Dissertação. 3. Bartolomeu Correia de Melo – Crítica e interpretação – Dissertação. I. Santos, Derivaldo dos. II. Título.

RN/UF/BCZM CDU
821.134.3(81)-34

DEDICATÓRIA

Por seu espírito comunista ter-me feito primeira pessoa do plural, a Maria José. Por incitar-me ao tardio encontro com a primeira do singular, a Jeanne. A Brunna, Rúbio e Derivaldo, que, animando o "eu", me encorajaram à reconciliação com o "nós", dedico o nosso trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço às lições de alternância dadas pelo Caracol Viajante, personagem de meu primeiro livro vivido.

Às de generosidade demonstradas por Moema Pinheiro e André Sousa, que cederam suas casas quando não foi possível dispor de lugar mais adequado para estudar.

Agradeço a Thiago Leite e Charlyene Souza por serem companheiros na construção deste trabalho.

Agradeço à vibração de meus familiares todos.

Aos diferentes modos dos professores de ser e incidir sobre a realidade, sou muito grata. Também ao vigor e empenho dos que fazem o PPgEL um programa de qualidade.

“De outro modo, o que esse homem me dizia era que os lugares não são coisas. São entidades vivas, possuem um coração que está nas mãos daqueles que falam com as vozes do chão.”

(*Mia Couto*)

RESUMO

A presente pesquisa analisa a obra ficcional do autor potiguar Bartolomeu Correia de Melo, sobretudo os contos publicados no livro Tempo de estórias (2009), tendo como categorias analíticas a tradição e o riso, discutidos respectivamente por Bornheim (1987) e Bakhtin (1999). A tradição apreendida por Melo se inscreve numa estrutura costurada por paradoxos, a dizer de uma rua feita de mão dupla. Nessa perspectiva, os valores do passado chegam aos olhos do leitor, ora como desejo de permanência, ora como matéria problematizada pelo riso. O risível se interpõe, assim, como categoria discursiva capaz de subverter e desmitificar verdades sagradas, inscrevendo-se no contexto da não oficialidade, da não seriedade e da subversão. A análise busca perceber nos contos o modo como operam o riso e a tradição, considerando suas implicações com a vida sociocultural do estado e do país. Tal investimento nos conduz à compreensão sobre como a obra de Melo integra o sistema literário nacional, conforme Candido (2013) e Chiappini (2014), na medida em que se filia a um conjunto de obras literárias brasileiras cuja dominante temática passa pela valorização de componentes regionais. Discute também a presença da tradição e da modernidade na construção da narrativa, dando destaque à figura do narrador e à aproximação com a tradição oral de contar histórias, momento em que se vale dos estudos realizados por Benjamin (1993), Rosenfeld (2009) e Adorno (2012).

Palavras-chave: Riso. Tradição. Bartolomeu Correia de Melo.

RÉSUMÉ

A Dans cette recherche nous analysons l'œuvre fictive de l'auteur potiguar Bartolomeu Corrreia de Melo, plus spécialement les contes publiés dans le livre Tempo de estórias (2009), en utilisant la tradition et le rire comme catégories analytiques, respectivement discutés par Bornheim (1987) et Bakhtin (1999). La tradition apprise par Melo s'inscrit dans une structure imprégnée de paradoxes, comme une rue à double sens. Dans cette perspective, les valeurs du passé surviennent aux yeux du lecteur, tantôt comme désir de permanence, tantôt comme matière problématisée par le rire. Le risible s'interpose ainsi comme catégorie discursive capable de subvertir et de démythifier des vérités sacrées, s'inscrivant dans le contexte de la non officialité, du non sérieux et de la subversion. L'analyse cherche à percevoir la manière d'opérer du rire et de la tradition dans les contes, en considérant leurs implications avec la vie socioculturelle de l'état et du pays. Un tel investissement nous conduit à la compréhension sur comment l'œuvre de Melo intègre le système littéraire national, conformément à Candido (2013) et à Chiappini (2014), dans la mesure où elle rejoint un ensemble d'œuvres littéraires brésiliennes dont la thématique dominante passe par la valorisation de composantes régionales. Nous discutons aussi la présence de la tradition et de la modernité dans la construction de la narrative en mettant en relief la figure du narrateur et le rapprochement avec la tradition orale de raconter des histoires, nous profiterons ici des études réalisées par Benjamin (1993), Rosenfeld (2009) et Adorno (2012).

Mots clés: Rire. Tradition. Bartolomeu Correia de Melo.

SUMÁRIO

	RESUMO	**5**
	RÉSUMÉ	**6**
1.	**INTRODUÇÃO**	**8**
2.	**ENTRE A QUÍMICA E A LITERATURA: ELEMENTOS DA OBRA DE BARTOLOMEU CORREIA DE MELO**	**14**
2.1.	**Entre (pontos de) vista**	**14**
2.2.	**Nos trilhos da tradição**	**23**
3.	**QUITUTES DE SINHÁ: APONTAMENTOS SOBRE A TRADIÇÃO LITERÁRIA REGIONALISTA**	**32**
3.1.	**Goiabada cascão e o doce enlatado: diálogos entre tradição e modernidade**	**32**
3.2.	**Dez ingredientes-base do regionalismo brasileiro: apontamentos**	**38**
3.3.	**A voz da mulher na cozinha regional: uma análise do conto "Transa de Gado"**	**43**
4.	**O NARRADOR ENTRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE**	**55**
4.1.	**Um contador de estórias**	**55**
4.2.	**O narrador de "Ai Jesus": interstício entre tradição e modernidade**	**60**
4.2.1.	Interseções e ambivalências	**61**
5.	**RISO E AMBIVALÊNCIA NA FICÇÃO DE BARTOLOMEU CORREIA DE MELO**	**70**
5.1.	**O riso como elemento de transformação**	**70**
5.2.	**Reminiscências da cultura cômica popular**	**72**
5.3.	**O riso da palavra: leitura de "Presepada"**	**79**
5.4.	**Epopeias decaídas**	**84**
5.5.	**Literatura e serpentina**	**90**
5.6.	**Democracia pela distribuição das vozes**	**92**
6.	**TRÊS TERÇOS DE UM ROSÁRIO: APONTAMENTOS SOBRE "ROMARIA"**	**94**
6.1.	**Paisagem**	**94**
6.2.	**Expressão**	**102**
6.3.	**Desconstrução**	**105**
7.	**CONSIDERAÇÕES FINAIS**	**111**
	REFERÊNCIAS	**115**

1. INTRODUÇÃO

Tudo o que se realiza no presente é forjado em algum ponto do passado: seres, coisas, ideias. Conhecer a origem dos compostos de hoje é conhecer também a sua trajetória. As ciências vêm desvendando os meandros de nossa existência, fornecendo dados acerca de nossa evolução fisiológica, cognitiva, social. Embora sejam muitos os homens – e as ciências – que se lançam ao trabalho arqueológico na tentativa de entender o presente e prever o futuro, resta ainda uma infinidade de compostos ininteligíveis.

E são ininteligíveis ou porque se perderam no tempo-espaço ou porque se transfiguraram de tal forma que já não é possível reconhecê-los. Filósofos e cientistas sociais – para citar apenas dois grupos – discutem a existência de Deus, buscando desvelar a sua origem: se criação humana ou criador dos homens. A tarefa empreendida por eles, mesmo que envolta numa nuvem densa de ideias desencontradas, é uma tarefa fértil, pois fomenta debates acerca do papel social das instituições religiosas ao longo dos anos; possibilita entender as articulações entre ideias religiosas, configurações sociais e organização familiar, por exemplo.

Extrapolando o que temos como realidade já configurada, lancemo-nos a uma imagem possível do futuro. Atualmente, geneticistas, engenheiros agrônomos trabalham na criação de sementes perfeitas: autorresistentes a pragas e intempéries; com maior capacidade reprodutiva; que geram frutos maiores, mais bonitos. E, para tanto, agregam às sementes o gene de insetos, bactérias, outras espécies de plantas. No futuro, e aqui começa a ser desenhada a nossa imagem, essas sementes estarão demasiadamente misturadas, a ponto de não distinguirmos mais a sua origem.

Não saberemos se um dia foram milho, trigo, gafanhoto. Se extrapolarmos um pouco mais e imaginarmos os prováveis desequilíbrios ambientais gerados pela inserção artificial de uma nova espécie, ou no desequilíbrio provocado no organismo dos seres vivos, será tarefa árdua desvendar os motivos. Será tarefa árdua entender de que forma aquela semente e os seus frutos se articulam dentro de um ecossistema.

Já é possível fazer o paralelo desta imagem de uma semente sem passado esclarecido e de homens destituídos de sua história. O homem é um ser social, composto de dados artificiais, forjados no seio da sociedade. Reconhecer a origem desses dados e saber como se relacionam entre si é fundamental para compreender não só o homem-indivíduo, mas também o homem-grupo. E não só os homens: também os seus produtos.

É importante conhecer a origem das famílias, das cidades, dos países, continentes. É preciso conhecer aquilo que diz respeito a cada um dos sujeitos, porque são esses inúmeros

dados os seus determinantes. A negação das realidades impostas, a subversão das determinantes só é possível quando compreendida a sua origem, o seu percurso e o seu modo de articulação com o presente.

Assim, são de grande valor as fontes materiais e imateriais que mediam presente e passado. As imagens registradas em rochas, os pergaminhos, as fotografias, os livros: todos esses objetos da produção humana nos dão as pistas para, se não responder, ao menos pensar sobre três indispensáveis perguntas: "de onde viemos?", "quem somos?" e "para onde vamos?". E são as tentativas que fazemos para respondê-las que facilitam uma relação dialógica homem-mundo.

Quando falamos dos livros e especificamente dos que se prestam como suporte da escrita literária, falamos de uma produção que assume um lugar especial na mediação entre homem e sociedade, espaço e tempo. O romance, também o conto, a poesia, no ato de sua realização, resulta da interação homem-mundo (autor-espaço-tempo). E este produto realizado, no tempo presente ou no tempo futuro (tomando como base a atualidade da obra), é reatualizado pelo leitor, engatando novo processo de interação homem-mundo (leitor-espaço-tempo). Como vemos, a literatura media não só o diálogo entre homem e sociedade, como também entre espaço e tempo distintos. Trata-se, pois, de uma abordagem que considera a interação entre o texto literário, em seu componente estético, e sua abertura ao social. Nesta perspectiva, Medviédev (2012, p. 73) diz que,

> Ao se estudar a literatura na interação viva com outros campos e na unidade concreta da vida socioeconômica, não somente não se perde de vista sua peculiaridade como, ao contrário, é somente nesse processo de interação que essa peculiaridade poderá revelar-se e determinar-se plenamente, sob todos os aspectos.

Outrossim, o diálogo promovido pela literatura torna-se mais frutífero por dois motivos: por seu modo peculiar de estruturação das ideias (a forma) e por sua capacidade de retirar o leitor do lugar comum, de promover certo estranhamento em relação ao mundo que ali se lhe apresenta. A literatura não é veículo destinado tão somente ao transporte de informações, mas veículo desorganizador (e por isso crítico e humanizante) de ideias pré-concebidas, que embaçam a compreensão do mundo.

Apoiados em Medviédev, podemos dizer que a literatura, tomando-a como parte de um horizonte ideológico, comporta-se de modo singular, uma vez que, além de "refratar à sua maneira a existência socioeconômica em formação" (MEDVIÉDEV, 2012, p. 59) por meio de seu conteúdo, a literatura também "reflete e refrata as reflexões e as refrações de outras

esferas ideológicas (ética, cognitiva, doutrinária, política, religiosa, e assim por diante), ou seja, a literatura reflete, em seu 'conteúdo', a totalidade desse horizonte ideológico, do qual ela é uma parte" (MEDVIÉDEV, 2012, p. 59-60).

Mesmo reconhecendo essa singularidade, cabe-nos ainda ressaltar que não existe implantada na literatura uma função mecânica de tão somente auxiliar a reflexão sobre os modos de articulação das esferas ideológicas já citadas, mas, sendo ela capaz de realizar tal tarefa, "a própria literatura cria novas formas e novos signos de comunicação ideológica. E esses signos, que são as obras literárias, tornam-se elementos efetivos da realidade social do homem" (MEDVIÉDEV, 2012, p. 61).

Tomando como necessidade o reconhecimento do homem dentro de sua própria história, teremos obras literárias que mais se aproximam do suprimento desta demanda, que são as obras de valor artístico-literário agregado às múltiplas histórias que rondam o seu tempo-espaço. Não estamos querendo dizer com isso que apenas os contos, a dramaturgia, a poesia, os romances históricos, memorialistas ou bem definidos em relação à sua localidade e temporalidade são superiores aos demais; se disséssemos isso, estaríamos negando a literatura em si mesma.

Em consonância com o dito sobre a necessidade de reconhecer o passado como determinante das conformações atuais dos espaços, das ideias, das relações sociais, interpessoais e intrapessoais; bem como sobre a peculiaridade da obra literária que nos faz não só perceber o todo em articulação, mas se lança enquanto produto humano e integrante deste mesmo "todo" articulado, voltamo-nos à necessidade de lançar um olhar analítico sobre a produção literária do Rio Grande do Norte. Lembramos que a literatura norte-rio-grandense surge como produto da cultura local, mas vincula-se a uma produção nacional e internacional, ora introjetando elementos destas culturas, ora colaborando para a sua composição.

É preciso reconhecer que o Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGEL – UFRN), mais precisamente a linha de pesquisa *Literatura e memória cultural*, já vem desenvolvendo um trabalho no sentido de analisar as obras publicadas por potiguares, quer seja o resultado das atividades de poetas, quer seja de ficcionistas. Obras como as de Auta de Souza, Lourival Açucena, Jorge Fernandes, Zila Mamede, Aurélio Pinheiro, Câmara Cascudo vêm recebendo a atenção dos pesquisadores, ficando algumas tantas aguardando pelo mesmo trabalho.

O investimento da presente pesquisa em analisar a obra de Bartolomeu Correia de Melo, que se entrelaça pelo viés da memória com a história política e geográfica de nosso

Estado, se dá tanto pela qualidade literária apresentada em sua ficção, quanto pela ainda incipiente crítica sobre o seu trabalho.

A obra de Bartolomeu Correia de Melo extrapola essa função primeira de veículo de memórias – o que é de se esperar das obras literárias – e o faz quando apresenta uma leitura crítica de dados do tempo-espaço, utilizando o riso e as vozes silenciadas como elementos criticizantes. O fato de abranger elementos risíveis fez, por vezes, a obra do potiguar ser mal compreendida, como veremos adiante, o que também justifica a necessidade de um olhar arguto sobre seus escritos.

Assim, passamos a analisar a obra de Bartolomeu Correia de Melo através de dois vieses: um primeiro que a localiza dentro de uma tradição – já ressaltando os elementos criticizados pelo autor; e outro que aborda o riso como recurso de contestação dos valores vigentes.

A análise a que nos lançamos recai sobre alguns dos contos do livro *Tempo de estórias* (2009) e apenas um do livro *Lugar de estórias* (2003). Os contos foram escolhidos por melhor representarem, em termos simbólicos, a obra do autor. Esses contos contêm elementos que perpassam toda a sua ficção, como os elementos risíveis e vinculados à tradição. De modo geral, a obra de Bartolomeu Correia de Melo possui uma unidade, não havendo diferenças significativas entre uma e outra. Essa afirmação é pautada pelo depoimento do próprio autor que, como veremos adiante, nos fala por meio de entrevista que noventa e nove por cento de seus contos são baseados em suas memórias de infância. Seus contos, diz Bartolomeu Correia de Melo, resultam das narrativas familiares: “nas histórias de família, observo os causos, pego como mote, modifico e escrevo o conto” (MELO, 2012a, p. 57).

Fortalece essa ideia de unidade o fato de o autor remanejar os seus contos, ora alocando-os em uma obra, ora em outra. Na segunda edição do livro *Lugar de estórias*, subsequente à publicação da Xerox do Brasil, cinco contos foram incluídos. Sendo que esses contos haviam sido publicados no livro *Estórias quase cruas*, lançado no intervalo entre as duas edições de *Lugar de estórias.* O mesmo procedimento acontece por ocasião da publicação do seu último livro em vida, *Tempo de estórias*, que inclui outros cinco contos de *Estórias quase cruas*.

Como procedimento de análise da ficção de Melo, adotamos para a presente pesquisa uma divisão em cinco capítulos. O primeiro deles, “Entre a química e a literatura: elementos da obra de Bartolomeu Correia de Melo”, situa autor e obra. Nesse capítulo, Melo é apresentado tanto como cientista e professor de química, quanto literato despretensioso. O autor vai sendo apresentado por intermédio de sua obra, como acontece com o paralelo

traçado entre a sua infância e a infância das personagens do conto “Presepada”. Através da aproximação entre o autor e o conto citado, é construída uma ponte que leva ao elemento risível, que será aprofundado no penúltimo capítulo.

No primeiro tópico do primeiro capítulo, para além dos contos, são transcritos e comentados trechos das entrevistas fornecidas por Melo, publicadas em jornais e revistas. Nessas entrevistas, são ressaltadas as falas que abordam os procedimentos de trabalho do escritor potiguar e que revelam as tradições às quais se vincula a sua obra. Fica a cargo dos livros dedicados ao mapeamento da literatura potiguar, bem como dos escritos preliminares contidos nos livros de Melo, a antecipação de algumas discussões que serão suscitadas neste trabalho, como a que versa sobre uma possível aproximação entre a ficção do potiguar e a do mineiro Guimarães Rosa, como também a que entende os contos de Bartolomeu Correia de Melo como anedóticos. Esse primeiro tópico é encerrado com o apanhado da crítica realizada em torno da obra do potiguar, indicando seus autores e suas localizações.

No segundo tópico do primeiro capítulo que recebe o título “Nos trilhos da tradição”, busca-se compreender a que tradições está vinculada a obra em análise e de que modo essas tradições se articulam. Para tal empreendimento, são tomados de empréstimo os conceitos de dois autores: o de Bornheim (1987), que fala da tradição de modo mais genérico; e os de Antonio Cândido (2013) e Araújo (2013), que apresentam e discutem a noção de sistema literário. Fica a cargo de Raymond Williams (1979) a orientação que revela como elementos da cultura do passado permanecem, em forma de resíduos culturais, nos dias atuais e de que modo se articulam no presente. A teoria sobre resíduos culturais é retomada nos demais capítulos.

Direcionando ainda mais o debate sobre tradição, o capítulo dois, “Quitutes de sinhá: apontamentos sobre a tradição literária regionalista”, situa a obra de Melo na esteira da tradição literária do regionalismo de 30, buscando fazer aproximações com a ficção produzida à época, mas também visando particularizá-la enquanto literatura contemporânea. Nesta fase da pesquisa, são destacados os processos por que passa a literatura brasileira que se volta para o dado local, sendo Candido (1999, 2011a, 2011b, 2011c, 2011d) o balizador das discussões.

Para além de Antonio Candido, Lafetá (2000), Freyre (1996), Bueno (2006) e Chiappini (2014) embasam o debate que encerra não apenas as características da literatura regionalista brasileira, mas também os temas recorrentes no regionalismo, que são revisitados e repensados por Melo, como as representações da mulher na sociedade brasileira, materializadas na literatura à época do Modernismo. Nesta perspectiva, são analisados os contos “Na beira d’água” e “Transa de gado”.

O capítulo terceiro, que recebe o nome “O narrador da ficção de Bartolomeu Correia de Melo: interstício entre tradição e modernidade”, discute a presença da tradição e da modernidade na construção da narrativa, dando destaque à figura do narrador e à aproximação com as práticas orais. Benjamin (1993), Rosenfeld (2009) e Adorno (2012) são os autores que fundamentam não só o debate sobre a configuração do narrador tradicional e moderno, como também a análise do conto “Ai Jesus!”.

No quarto capítulo, “Riso e Ambivalência na obra de Bartolomeu Correia de Melo”, dedicamo-nos à análise do elemento risível na obra do autor potiguar, a partir das ideias projetadas por Bakhtin (1999, 2010) e discutidas por Faraco (2009) e Bernardi (2012). A partir da análise dos contos “Da janela”, “Presepada”, “Cabo Catota” e “Tira-teima”, é destacado o modo peculiar de Melo em criticar os modelos vigentes a partir de vozes enfraquecidas historicamente.

No quinto e último capítulo, “Três terços de um rosário: apontamentos sobre ‘Romaria’”, o conto “Romaria” é analisado, tendo como ponto de partida os debates realizados nas etapas anteriores. O primeiro tópico do capítulo dedica-se à análise das paisagens físicas e humanas, apontando os elementos regionalistas presentes na narrativa. Já o segundo tópico busca compreender como o narrador está articulado à história. Por fim, o terceiro tópico demonstra como o riso desconstrói os valores colocados à mostra.

2. ENTRE A QUÍMICA E A LITERATURA: ELEMENTOS DA OBRA DE BARTOLOMEU CORREIA DE MELO

2.1. Entre (pontos de) vista

Nascido na cidade de Natal, em 1945, o escritor potiguar Bartolomeu Correia de Melo passou sua infância na cidade de Ceará-Mirim, entre vales e engenhos em decadência. Na apresentação que faz de si mesmo, situada no livro *Tempo de estórias* (2009), o autor confessa que "foi criança terrível e adolescente abominável". Ainda sobre sua juventude, o depoimento do escritor Manoel Marques Filho, no livro *Louvor de Bartolomeu Correia de Melo*, ratifica o dito pelo autor: "menino traquinas [...], muito magro e alto, cheio de mungangas e piadas engraçadas" (MARQUES FILHO, 2012, p. 23). Podemos dizer, assim, que o bom humor e o apreço por pilhérias são uma constante na vida e na obra de Melo, como veremos adiante.

O conto "Presepada" é um exemplo do risível na obra do potiguar. O substantivo que nomeia o conto é também ação principal do enredo: vendo que se tornava insustentável para o padre e para a Igreja o odor vindo do mata-pasto – local onde feirantes e compradores utilizavam para defecar –, os peraltas coroinhas Chico Brote e Quim das Ervas resolveram dar fim ao mal estar. Fizeram um preparo à base de pimenta, que "pungia nas ventas, que nem mijo apodrecido" (MELO, 2009, p. 151) e desenvolveram um produto milagroso, a Geleia do Oriente "operando maravilhas, com treze dons sanativos [...]. Era passar e curar, como fosse a santa mirra do rei mago Balthazar" (MELO, 2009, p. 143).

O preparo de pimenta foi borrifado em folhas de jornal, largadas nas moitas do mata-pasto. A consequência vem adiante:

> E daqueles sucedidos, por modo de riso ou pena, ninguém esquecerá... Pois foi um tal de matuto pinotando moita afora, a correr rompendo mato, tropeçando nas ceroulas, pular de bunda no rio e grunhir com voz tremida, chorando o oritimbó, a pedir sopro, uns pros outros... (MELO, 2009, p. 155).

Sendo o ocorrido exitoso para os coroinhas, puseram a vender na feira a milagrosa Geleia do Oriente. "Pomadinha santa e fria, vendeu mais que rapadura, não chegou para quem queria!" (MELO, 2009, p. 154). O milagre da pomada correu o mundo e atraiu devotos de Frei Lotero, "patrono das partes baixas, curador de flores-brancas e hemorroidas-de-botão" (MELO, 2009, p. 154). Deste dia em diante, a cidade passou a receber visitantes vindos de

municípios vizinhos, desenvolvendo o comércio e alterando o cotidiano do arruado da Mangaba.

Em função disso, o cômico nesse caso pode ser pensado como um discurso desestabilizador do mundo religioso, já que o odor de fezes exalado termina interferindo nas ações da Igreja. Provoca desconcerto ou desconcentração tanto nos fieis quanto no sacerdote, de modo que a voz divina, sem mácula, passa a ser interrompida pelos efeitos dos excrementos humanos. Para além da dualidade entre o sagrado e o profano, se interpõem as ações de crianças traquinas, capazes de serem deuses e demônios a um só tempo. São elas, assim como fora Melo em sua infância, as depositárias do riso.

Tendo deixado para trás a infância – e transmutado a traquinagem em habilidade para promover o riso – Bartolomeu Correia de Melo opta por ser professor e cientista. Ingressa no magistério para, em seguida, cursar Farmácia na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Faz pós-graduação em Físico-Química na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Universidade de São Paulo (USP). Como professor, inicia a carreira dando aulas em escolas públicas potiguares e mais tarde integra-se ao corpo docente da UFRN, já na condição de Mestre e Doutor em Físico-Química. Patriota (2012a) relata que o professor se destacava pela boa relação que mantinha com os seus alunos na sala de aula e por ter deixado contribuições científicas importantes na sua especialidade.

Esta era, então, a versão oficial de Melo: físico-químico, pesquisador, professor. Sua versão não oficial ficou por conta do escritor, que compunha suas histórias e as guardava em gavetas de carvalho, sem pretensão nenhuma de publicá-las. Além disso, era comum que em sua mesinha de cabeceira constassem obras literárias, como comenta o autor em entrevista publicada pelo jornal cultural *O Galo*: “eu sempre tinha um livro na minha cabeceira do qual eu lia duas, três páginas por dia. Lia um livro por mês, no máximo” (MELO, 1998, p. 14). Sobre os livros lidos, responde o escritor ao jornalista Nelson Patriota:

> B.C.M. – [lia] os mais populares. Machado de Assis, Monteiro lobato, Guimarães Rosa (alguma coisa de *Sagarana*).
> *O GALO* – E os norte-rio-grandenses?
> B.C.M. – Tarcísio Gurgel e Manoel Onofre, para mim, são os melhores. Tem alguma coisa de Newton Navarro, mas ele não produziu muita coisa em conto.
> *O GALO* – Você lia também os clássicos estrangeiros?
> B.C.M. – Lia, sim. Gostava muito de O’Henry, Tchecov, Maupassant. (...) Li também Clarice Lispector. É muito profunda. (MELO, 1998, p. 14)

Em outro momento da entrevista detalha sobre seu gosto pela obra de Onofre Júnior e Tarcísio Gurgel, além de reforçar a influência exercida por Monteiro Lobato, Machado de Assis e Guimarães Rosa:

> [...] gosto muito de Manoel Onofre, Tarcísio Gurgel, autores que escreveram sobre as mesmas coisas que eu escrevo, mas de forma diferente. Acho que o que me influenciou mais foram as primeiras leituras, Machado de Assis, Monteiro Lobato, depois Guimarães Rosa, apesar de eu ter lido muito pouco dele. (MELO, 1998, p. 14)

É interessante notar a relação entre as obras dos autores citados e a do próprio Bartolomeu Correia de Melo. Quando ele diz que Onofre Júnior e Tarcísio Gurgel escreveram sobre as mesmas coisas que ele, refere-se ao elemento regional, à ficção que se volta para a tradição local. Ao citar Machado de Assis, percebemos como Melo se aproxima do autor carioca pelo viés da ironia[1]. Veremos mais adiante que a influência exercida pelo mineiro Guimarães Rosa foi a mais destacada nas críticas dedicadas à sua obra e está relacionada à forma dada aos seus escritos.

A entrevista concedida ao jornalista Nelson Patriota, publicada no jornal *O Galo*, apresentava o autor e a sua obra no momento em que recebeu o prêmio Joaquim Cardozo da União Brasileira de Escritores 1997-1998. O prêmio foi concedido pela qualidade literária do livro *Lugar de estórias*, que naquele ano foi publicado pela Xerox do Brasil e pela Editora da UFRN (EDUFRN). Em 2003 o livro foi revisado e ampliado, contemplando cinco contos do livro *Estórias quase cruas*, lançado[2] em 2002.

A primeira edição de *Lugar de estórias* trazia quinze contos: “Ai Jesus!”, “Foi?...”, “Reza-forte”, “Malassombro”, “Nome de peixe”, “A pegha”, “Chico Piaba”, “Rosa verde amarelou”, “Era preciso”, “O feijão e o gato”, “Aquelas tangerinas”, “Dois vinténs de chuva”, “Esquina de bodega”, “De amor sem nome” e “Na hora ele sorriu”. À versão revisada e ampliada foram acrescidos os contos: “De sete pinotes”, “Beatitudes”, “Visita”, “Viola emborcada” e “Vezes e vozes”.

Na ocasião da entrevista publicada em *O Galo*, o futuro de Bartolomeu Correia de Melo como escritor ainda era incerto. Ele, inclusive, anunciava a impossibilidade de publicar novos contos, isto porque reingressava no ensino superior e não vislumbrava dedicar-se à docência e à literatura ao mesmo tempo, como revelou na seguinte passagem:

---

[1] Embora esse aspecto tenha se observado durante a pesquisa, a questão aqui é apenas ventilada, podendo ser objeto de estudos em trabalhos futuros.

[2] Estas duas últimas publicações já saíram pela Editora Bagaço, de Recife. *Lugar de estórias* foi publicado em 2003 e *Tempo de estórias* em 2009.

> [...] é pouquíssimo provável que eu consiga estudar química, pesquisar química e fazer literatura, porque eu nunca consegui antes, não seria agora que eu conseguiria. Além disso, não sei trabalhar forçado, pressionado pelo tempo, e para eu produzir outro livro eu precisaria de mais 30 anos! (risos). Não estou sinceramente preocupado com isso, eu costumo dizer que esse é o meu primeiro e único livro. (MELO, 1998, p. 5)

O prognóstico do intelectual foi frustrado por dois motivos: dois novos livros de contos foram lançados, e um deles, de certa forma, feito sob pressão do tempo. Após a repercussão positiva dos críticos em relação ao livro *Lugar de estórias*, Bartolomeu Correia de Melo firmou contrato com a Editora Bagaço, através da qual passou a publicar novos títulos. *Estórias quase cruas*, livro subsequente ao premiado, foi concebido em curto espaço de tempo. O título escolhido não foi por acaso, como ele mesmo explica: "Esse título guarda uma jocosa referência ao pouco e aperreado tempo gasto na impressão" (MELO, 2003, p. 12).

No prefácio de *Estórias quase cruas*, o professor e pesquisador do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco, Lourival Holanda, ressalta, na obra de Melo, a valorização das expressões populares. Sobre *Estórias quase cruas*, diz Holanda:

> Estórias quase cruas, que agora Bartolomeu Correia de Melo dá a público, responde a um desafio que sabíamos difícil: depois de Guimarães Rosa, como ousar retomar o registro popular e dar a ele força e fulgor da criação literária? Rosa havia feito um mergulho nas águas lustrais da tradição e havia renovado o paradigma literário contemporâneo. Agora Bartolomeu volta com um texto onde reelabora a linguagem ainda em circulação corrente junto ao nosso povo do Nordeste, reaviva as expressões e modos peculiares de dizer, e assim faz reviverem as possibilidades permanentes dessa cultura. (HOLANDA, 2002, p. 9)

Ainda sobre a aproximação entre Melo e Rosa, Manoel Onofre Júnior (2010, p. 282), no livro *Ficcionistas Potiguares* (2010), afirma: "Explorando, criativamente, o linguajar regional, nordestino, ele utiliza expressões populares, muitas não dicionarizadas, mas também inventa outras tantas, e nisto se aparenta com escritores da estirpe de um Guimarães Rosa [...]".

A linguagem a que se refere Onofre Jr. está, por exemplo, na abertura do conto "Romaria":

> Rodas rodando. Parece que a estrada estrebucha debaixo do caminhão. Cada catabil, uma chuçada – ai! Quando passa nesses leirõezinhos, que chamam costela-de-vaca, miúdos da gente como que se desapregam. Coração cai pra barriga, tripas sobem pra goela – ai! Dor doendo, ringir de ferro nos ossos.

> Chega pinicando, fininha... Depois engrossa, enche a caixa dos peitos, tira a suspiração. Lateja nas cruzes, esfria os sovacos, amolece os braços... E escorre no tutano do espinhaço, até o mucumbu – ui! Daí as pernas se põem a formigar, num desgoverno bambo – ai, como isso dói!... Ah, e daqui pro Juazeiro, todo esse tirar de léguas tiranas. Dois dias e uma noite de viagem (MELO, 2009, p. 157).

No trecho citado destacamos as palavras "desapregam" e "suspiração" por não serem dicionarizadas. Destacamos ainda os termos "catabil", "chuçada", "estrebucha", "pinicando" que, mesmo dicionarizados, não são largamente empregados – e que compõem as expressões de um povo, numa determinada região, qual seja: Ceará-Mirim.

Colaborando com a composição das imagens do homem sertanejo e de sua relação com o mundo estão as expressões: um leirão com formato de costela-de-vaca (faixas de terra com ondulações); sensações de desconforto físico descritas da seguinte forma: "miúdos [...] que se desapregam", coração que "cai pra barriga", tripas que "sobem pra goela", dor que "chega pinicando, fininha... Depois engrossa, enche a caixa dos peitos, tira a suspiração", dor que "esfria os sovacos" e "escorre no tutano do espinhaço, até o mucumbu".

Para além das palavras isoladas e organizadas em sentenças, é preciso destacar ainda a intenção da redundância "rodas rodando", que aponta para a solidão do narrador, atento aos pequenos detalhes da viagem; e a presença de aliterações nas passagens "a estrada estrebucha debaixo", sugerindo a vibração do terreno, e "tirar de léguas tiranas", sugerindo dificuldade a ser transposta. Com isso, podemos atentar para a preocupação com o talho das palavras e os subsequentes efeitos, atitude semelhante creditada à Guimarães Rosa.

Em *Informação da literatura potiguar*, Tarcísio Gurgel faz o mesmo movimento que Onofre Jr., aproximando as obras de Melo e Rosa, acentuando os elementos regionais presentes. Bartolomeu, segundo Gurgel, não se intimidou em produzir "uma obra que privilegia o regional (ou que outro qualificativo possa ter) seguindo os passos de colegas já consagrados na mesma perspectiva: o mineiro Guimarães Rosa, o sergipano Francisco J. C. Dantas e o mineiro/goiano Carmo Bernardes, além do potiguar Eulício Farias" (GURGEL, 2001, p. 154).

Os paralelos traçados entre o autor mineiro e o potiguar, de maneira contrária, foram desconsiderados por Carlos Newton Júnior, que julgou apressada a possibilidade de equiparação. Para ele, seria mais coerente aproximar Melo ao mineiro-goiano Carmo Bernardes. Para Newton Júnior:

> A linguagem de Bartolomeu Correia de Melo é mais arqueológica e documental, ao passo que a de Guimarães Rosa é fruto de uma

> transfiguração maior, de uma imitação mais corretiva do real, resultando, desse processo, o grande número de neologismos e as várias inovações no campo da sintaxe e do discurso narrativo [...] (NEWTON JÚNIOR, 2012, p. 74).

De fato, pode ser uma leitura apressada, a do cotejo dos autores mencionados, no entanto, considerando que é próprio da prática comparatista dos estudos literários não se limitar ao registro das semelhanças entre os autores, só um estudo mais específico poderá elucidar as singularidades dos referidos autores e de suas respectivas obras, o que não é a proposta deste trabalho.

Ainda sobre a forma de expressão escolhida para compor os contos, o escritor potiguar demonstra o modo como procede em seus textos:

> Os nomes dos personagens são extraídos da linguagem popular, e estão dicionarizados. Quando não estão dicionarizados eu uso o recurso itálico. Assim, um nome em itálico indica que é um nome não dicionarizado, ou então é uma palavra deformada. [...] eu procuro não fazer aquela linguagem do "Chico Bento", do Maurício de Souza. A gente tem que primar pela língua. Por exemplo, a gente aqui diz "catucando", mas o correto é "cutucando", então eu uso "cutucando". Uso certas onomatopeias que o leitor pode estranhar, como *fhum*, que é essa risadinha que a gente dá com o nariz; ou então *rhum* para exprimir um muxoxo. (MELO, 1998, p. 3)

A explicação de Melo confirma, momentaneamente, o posicionamento de Newton Júnior uma vez que prima pela língua, fazendo o uso formal das palavras. Ademais, embora Carlos Newton Júnior julgue apressada a aproximação com Guimarães Rosa, reconhece a importância da obra de Melo pelo modo com que o autor se expressa. Para Newton Júnior, a obra de Melo:

> [...] é resultante de um mergulho na oralidade popular nordestina e de sua reelaboração em nível erudito, resgatando vocábulos esquecidos e construindo frases de grande efeito rítmico e imagético, com absoluto respeito às normas ortográficas e morfológicas, ou seja, com a consciência de que a representação gráfica deve ser a da língua, e não a da fala. (NEWTON JÚNIOR, 2012, P. 73).

Um dos trechos mais citados pela crítica é o que introduz o conto "Altas Horas", publicado no livro *Tempo de estórias*. Nele, Melo descreve o cenário onde se desenrola a trama. A trama não tem desfecho, discorrendo sobre a atividade noturna de uma parteira, numa região ainda em desenvolvimento. Segue o trecho:

> Rapinha de lua minguante, grilos trincando a friagem. Postes de esquina, abajurado de mariposas, sem dar bom vencimento ao pardume. Casaronas de escuros beirais, umas-noutras arrimadas, pareciam cochilar, enquanto o sereno brumoso punha-se orvalho, embaçando vidraças. Tirante a safadeza dos gatos rasgando o sossego dos telhados, nem viv'alma nas sombras da ruazinha quase beco (MELO, 2009, p. 19).

Ao citar o trecho do conto e tecer elogios ao modo de narrar a história, Manoel Onofre Júnior desconsidera o conteúdo dizendo se tratar de "apenas flagrante banal do cotidiano" (ONOFRE JÚNIOR, 2010, p. 283). Nelson Patriota faz a seguinte observação sobre o mesmo trecho: "trata-se de um flagrante da vida no campo no qual rigorosamente nada de extraordinário se passa, exceto a própria linguagem: exuberante, em seu lirismo derramado" (PATRIOTA, 2012b, p.170). Nesta mesma linha, mas sem fazer uso do trecho citado, diz Gurgel sobre os contos de Bartolomeu:

> São Estórias, estas que Bartolomeu Correia de Melo conta do seu lugar, (de resto o próprio livro, enquanto espaço da linguagem literária) que, insistamos, certamente não ultrapassariam a categoria de uma das chamadas Formas Simples, a que se referiu André Jolles, – o causo, que já assinalamos – não fora o talento do seu autor, recriando-os literariamente (GURGEL, 2001, p. 155).

As observações feitas pelos críticos citados revelam dois aspectos: um deles é a qualidade estética da obra e o outro é a falta de acuidade na análise dos textos de Melo, que descartam um investimento para além da forma, do "como se diz", e alcance "o que se diz". Dito isto, não estamos querendo contestar de imediato uma afirmação em particular, mas situar a crítica literária produzida em torno da obra de Melo. É esta a pretensão do presente capítulo.

As críticas mais consistentes – embora incipientes – produzidas sobre a obra de Bartolomeu Correia de Melo, são partes integrantes de seus próprios livros, ou constam como pequenos textos, em obras dedicadas à literatura potiguar. Outros depoimentos sobre a referida obra podem ser encontrados em jornais e revistas como os aqui já citados jornais *O Galo* e *Tribuna do Norte*[3] e Revista *Imburana*.

Em 2005, o paraibano Hildeberto Barbosa Filho publicou em seu livro *O galo da torre*, um texto dedicado à obra de Bartolomeu Correia de Melo. Nele, Barbosa afirma que a literatura que se volta para a tradição regionalista parece ter esgotado o repertório fabular: "tudo leva a crer, portanto, que a vertente regionalista da literatura exige, uma vez que quase

[3] A entrevista de Bartolomeu Correia de Melo, concedida ao jornal Tribuna do Norte, foi publicada na íntegra pela Revista Imburana, a qual fazemos referência.

impossível no tocante do aspecto temático, renovação sobretudo nos espaços da linguagem ou nos aspectos técnico-narrativos" (BARBOSA FILHO, 2005, p. 101).

Barbosa arrola uma série de autores, entre eles Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa, José Lins do Rego, afirmando que, até certo ponto, eles foram pressionados pelas solicitações de inovação e aprimoramento no terreno da técnica de composição e do estilo. E esta pressão, segundo Barbosa, teria recaído sobre Melo, já que põe em prática o aprimoramento exigido. A afirmação de Barbosa Filho precisa ser ponderada, na medida em que se nota nela uma subjetividade capaz de anular o tempo e o contexto social de criação das obras dos autores arrolados, e, portanto, da referida exigência pelo aprimoramento técnico e de composição de estilo, atendida por Melo.

O crítico destaca a maneira de narrar na obra do potiguar, como cumprimento de parte das inovações exigidas. Diz sobre o autor que:

> [...] realiza uma particular e inventiva estilização do falar regional nordestino, atento a todos os elementos lexicais, acústicos, morfo-sintáticos e semânticos, retrabalhados em sua combinação discursiva de modo que a língua, isto é, a componente idiomática, tende, a cada página, a resultar viva, rítmica e poética. (BARBOSA FILHO, 2005, p. 102).

A observação feita acerca do conteúdo da obra de Bartolomeu Correia de Melo certamente é a mais consistente das publicadas, porém Barbosa Filho deixa clara a necessidade de destacar o valor estético da obra.

Ao passo em que destaca a forma do texto como elemento positivo, Barbosa Filho também aponta para o conteúdo – que em suas palavras, se aproxima das "formas simples", descritas por Adres Jolles – sem menosprezá-lo. Nesse sentido, Barbosa reconhece a importância de os contos descortinarem "o imaginário de uma comunidade ainda não tocada pelo peso do progresso e da urbanização" (BARBOSA FILHO, 2005, p. 103). É a partir desta afirmação que destaca o mérito de Melo:

> [...] a qualidade literária dos contos de Bartolomeu Correia de Melo se alarga para absorver um residual antropológico que tende, para além do valor estético, a se firmar no seu valor também documental. Assim, constitui-se enquanto obra artística, sobremodo pelo perfil estilístico que ostenta, mas também obra de força sociológica, pelos aspectos rurais, folclóricos e primitivos aproveitados na elaboração do universo ficcional (BARBOSA FILHO, 2005, p. 103).

A comunicação entre forma e conteúdo elaborada por Barbosa Filho, embora não aprofundada, posto que não se dedicou à análise detalhada da obra do potiguar, deveria ter

sido o caminho percorrido pela crítica literária que depositou sua atenção aos textos de Melo. Vale lembrar o que disse Antonio Candido em "O direito à literatura" a respeito da dialética existente entre forma e conteúdo: "quando recebemos o impacto de uma produção literária, oral ou escrita, ela é devido à fusão inexorável da mensagem com a sua organização" (CANDIDO, 1995, p. 178). Queremos dizer com isso que, em se tratando de literatura, forma e conteúdo estão imbricados um no outro, pois valores éticos, políticos, culturais e sociais integram a organização – o componente estético – da obra.

Análises breves da obra de Bartolomeu Correia de Melo constam no já citado livro de Tarcísio Gurgel *Informação da literatura potiguar* (nas páginas 154 e 155); no livro de Nelson Patriota *Uns potiguares* (páginas 169 a 171); em *O galo da torre*, de Hildeberto Barbosa Filho (páginas 101 a 104); no *Ficcionistas potiguares: biografia e crítica*, de Manoel Onofre Jr. (páginas 281 a 284); na *Revista da Academia Norte-rio-Grandense de Letras*, número 38, volume 50 (páginas 43 a 45); e no livro *Louvor de Bartolomeu Correia de Melo*, organizado por Nelson Patriota e Manoel Marques Filho.

Vale destacar que o último livro referido tem a pretensão de ser uma coletânea das análises, artigos e ensaios sobre a obra de Melo. Nele constam textos de Nelson Patriota ("Estórias Bartolinas", publicado na orelha de *Tempo de estórias*, Bagaço, 2009; e "De como o acaso fez um escritor", publicado em 2009 na coluna "Quadrantes", da *Tribuna do Norte*); Manoel Marques Filho ("Bartolomeu Correia de Melo: o homem e o escritor", texto inédito); Eduardo Gosson ("Bartolomeu Correia de Melo", texto inédito); Pedro Simões Neto ("De como Bartola, o anjo-trovador, foi mestre de obras de Nossa Senhora", publicado no site da UBE-RN); Lourival Holanda ("A irradiação das sementes", publicado no prefácio do livro *Estórias quase cruas*, Bagaço, 2002); Ormuz Barbalho Simonetti ("Tributo ao amigo Bartolomeu", publicado no *Jornal de Hoje*, em 27 de julho de 2011); Woden Madruga ("Tempo de estórias", publicado posteriormente no jornal *Tribuna do Norte*, em 30 de outubro de 2014); Carlos Newton Júnior ("Tempo e Lugar de Bartolomeu Correia de Melo", prefácio de *Tempo de estórias*, Bagaço, 2009); Manoel Onofre Júnior ("Bartolomeu Correia de Melo", publicado em *Ficcionistas Potiguares*, em 2010); Lívio Oliveira ("Bartolomeu Correia de Melo: a simplicidade de um sábio", texto inédito); e Hildeberto Barbosa Filho ("Lugar de estórias, lugar de estilos", publicado na orelha do livro *Lugar de estórias*, Bagaço, 2003).

Se pouco foi dito sobre os livros de contos escritos por Bartolomeu Correia de Melo, menos ainda foi revelado sobre os livros voltados para jovens e crianças, quais sejam: *O fantasma bufão* (2004), *A roupa da carimbamba* (2009) e *A onça braba e o cachorro velho*

(2012). Após sua morte também foi lançado o livro de poesias *Musa cafuza* (2013) e a coletânea de contos *Rosa verde amarelou* (2014). Assim como os infanto-juvenis, *Musa cafuza* (2013) também aguarda por análise.

2.2. Nos trilhos da tradição

Estando consciente ou não, Melo colocou a sua obra nos trilhos da tradição. A tradição na ficção contística do autor – e provavelmente em sua poesia e prosa para infância – se estabelece em diferentes perspectivas. A primeira destas perspectivas corresponde ao que Bornheim (1987) entende como sendo tradição. Para ele, uma força – exercida culturalmente, politicamente, literariamente entre outras esferas – que pretende ser eterna e que afasta de si o desejo de ruptura. Sobre o modo de operação da tradição, diz Bornheim:

> [...] através da tradição, algo é dito e o dito é entregue de geração a geração. De certa maneira, estamos, pois instalados numa tradição, como que inseridos nela, a ponto de revelar-se muito difícil desembaraçar-se de suas peias. Assim, através do elemento dito ou escrito algo é entregue, passa de geração em geração, e isso constitui a tradição – e nos constitui (BORNHEIM, 1987, p. 18).

A tradição tal como referida por Bornheim encerra-se na obra de Melo, seja ela expressa pela forma ou pelo conteúdo. O posicionamento dos críticos aponta para a presença da tradição, ora quando falam da linguagem empregada pelo autor potiguar, ora quando ressaltam, no caso específico de Barbosa Filho, uma força sociológica alcançada pela permanência de aspectos rurais, folclóricos e primitivos no seu universo ficcional.

Dessa maneira o já citado conto "Presepada" é constituído e constitui uma tradição. Ao registrar a partir de uma história inventada o cotidiano de uma cidade do interior, ainda não abalada pelos movimentos de modernização – sobretudo a urbanização –, o conto se imbrica numa tradição e na medida em que passa adiante esta tradição, também colabora para a sua constituição, para o seu reforço, para a sua permanência. Sobre este anseio de ser eterna a tradição, diz Bornheim (1987, p. 18):

> A vontade de tradição está em querer-se tradição, e ela se quer tão totalmente tradição que se pretenda eterna, determinando não apenas o passado e o presente, mas o próprio futuro, porquanto tudo pode ser previsto, exige-se antecipação: tudo vai ser sempre fundamentalmente idêntico, sem percalços maiores com o possível surto da alteridade. A tradição se pretende, assim, uma grande segurança – nós estamos na própria segurança, vivemos numa resposta e estamos assegurados nela, nós somos organizados pela tradição, ela é nosso princípio.

O conto “A parteira”, publicado no livro *Tempo de estórias*, é um dos que reforça a tradição, como se intocável fosse permanecer mesmo com a passagem do tempo. O conto, como dito anteriormente, é o flagrante do cotidiano de uma parteira, que tem o sono interrompido para dar a luz a mais um habitante da cidade. O homem que solicita os serviços da senhora foi um dos que nasceu graças à sua intervenção. Esse homem é identificado por “Benedito... Ditim da Jacoca” (MELO, 2009, p. 19). Incluir no próprio nome, a sua origem – seja ela o nome dos pais, o local ou o tipo de trabalho que realiza ou qualquer outro qualificativo – é uma tradição de cidades pequenas, onde os habitantes conhecem, para além dos nomes das pessoas, suas famílias, suas atividades. O homem herdou a tradição em seu próprio nome e a propaga; nasceu graças à tradição das parteiras e a passa adiante. Escolhe ser identificado como “Ditim da Jacoca” e recorre ao tradicional serviço da parteira para que seu filho nasça.

O conto se passa em um período onde já circulam automóveis. A parteira segue rumo à casa de Benedito num “jipinho, assim meio penso, aos traques e puns, fubicando madrugada afora...” (MELO, 2009, p. 22). Apesar de sobrepujado o tradicional meio de transporte: a montaria, o veículo não promove ameaças, pois está cansado e com os “faróis mortiços” (MELO, 2009, p. 21). Como afirma Bornheim (1987), “Tudo vai ser sempre fundamentalmente idêntico, sem percalços maiores com o possível surto da alteridade”.

Assim como em “A parteira”, no conto “Estória Praieira”, também publicado no livro *Tempo de estórias*, há um legado mantido e passado adiante. A narrativa é motivada pela tradição de contar histórias nos alpendres e calçadas, em noites de pouca ou nenhuma luz. Nessas condições, uma anciã diante de um grupo de crianças, conta sobre a Procissão dos Afogados – “Enorme rebanho de almas penadas, cada qual recarpindo piores desditas. Malassombro de triste feiura, por muitos apenas ouvido, mas somente avistado pelos bem-merecidos” (MELO, 2009, p. 24).

A narrativa da anciã é influenciada por saberes de terras distantes. A Procissão dos Afogados faz parte da tradição portuguesa e está entrelaçada ao lugar de onde a anciã profere a história; e um dia, como deseja a tradição, esta história será repassada. Está gravada nesse conto a força da tradição oral[4], que perpetua – ou pretende perpetuar – os modos de ser, estar

[4] A tradição oral a que nos referimos deve ser entendida tanto como uma tradição que registra e passa adiante os eventos ocorridos por meio da fala – em oposição à escrita –, onde o enunciado “não se separa nem do ato social da enunciação nem de uma presença que se dá, se gasta ou se perde na nominação” (CERTEAU, 2015, p. 233), como por uma tradição que encerra práticas narrativas cujo conteúdo é extraído das experiências do próprio narrador ou a partir da experiência alheia. Esta segunda noção da tradição oral é trabalhada por Benjamin no

e ver o mundo. A tradição "[...] se quer tão totalmente tradição que se pretenda eterna, determinando não apenas o passado e o presente, mas o próprio futuro".

Assim, podemos dizer que para Bornheim tradição é o legado de um povo, recebido, preservado e passado adiante. Aquilo que Barbosa Filho se referiu na obra de Melo como sendo uma força sociológica: os aspectos rurais, folclóricos e primitivos; também são os elementos de uma tradição recebida e que deseja ser perpetuada.

No entanto viver a tradição como se esta fosse eterna é um risco, diz isso Bornheim quando sugere que a falta de movimento a condenaria à estagnação e à morte. Para o autor, a saída seria o recurso à ruptura, num movimento capaz de restaurar a dinamicidade e a vida. Bartolomeu Correia de Melo parece conhecer esta ameaça, tanto que no conto "Ai Jesus!", publicado no livro *Lugar de estórias*, traça o destino desafável concedido à principal personagem do conto: Josefina.

Ao lado de Josefina são descritas as tradições de um lugar: a ornamentação das casas; os hábitos antigos abandonados, como os de ter o quintal e as árvores abarrotadas de crianças; trilhos de trem ameaçando as construções abeiradas; rotina marcada pelos rituais da Igreja. Josefina é a personificação da tradição: preserva e resiste. Contudo a sua morte provocada pela passagem do trem está atrelada à sua surdez (que no conto pode ser tomada pela rejeição às transformações) e à prática de atravessar os trilhos para rezar na igreja. Em "Ai Jesus!" morre a tradição por não conseguir perceber o movimento.

A tradição na qual se insere a obra de Melo foi cantada pelo próprio autor – conforme publicado nas entrevistas – quando diz ter sido influenciado por obras como as de Machado de Assis, Monteiro Lobato e Guimarães Rosa. Disse também da aproximação com os potiguares Manoel Onofre e Tarcísio Gurgel. Em sua fala percebe-se uma articulação entre a produção local e a nacional imersa num movimento de continuidade, compondo o que Antonio Candido compreende como tradição literária. A tradição literária é outro aspecto da tradição, que agora passa a ser discutido.

No livro *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, Antonio Candido busca estudar, como o título sugere, a formação da nossa literatura. Para tanto, conceitua o que vem a ser literatura, distinguindo-a de manifestações literárias. No seu entender, a literatura é percebida em um sistema de obras ligadas por denominadores comuns e esses denominadores ressaltam as notas dominantes de uma fase. Sobre os denominadores comuns, diz Candido (2013, p. 25):

---

artigo "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", publicado no livro *Magia e Técnica, arte e política* (a referência completa consta em seção específica, no final do presente trabalho).

> Estes denominadores são, além de características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização.

A conceituação de literatura desenvolvida por Candido nos é fundamental. Primeiro porque colabora para o entendimento da articulação entre a obra de Bartolomeu Correia de Melo e aquelas que fazem parte do regionalismo de 30 – já que passamos a buscar os denominadores comuns entre a sua e as demais obras produzidas naquele período; segundo porque nos aponta um problema fundamental para contextualizar a obra de Melo em uma dada tradição literária: a inexistência de vínculo de natureza social e psíquica com os anos que compreendem o movimento modernista brasileiro. Dito de outra forma: a obra de Bartolomeu Correia de Melo foi publicada na década de 1990, num contexto histórico já distante daquele que fomentou a produção literária de 30, não sendo influenciada diretamente por ele. A partir disso, é possível dizer que sua obra faz parte de uma tradição literária alocada na segunda fase do Modernismo?[5]

Antes de respondermos à questão, nos cabe apreender a tradição literária, no sentido dado por Antonio Candido. Para o crítico e estudioso da literatura brasileira, quando se estabelece uma continuidade literária, ou seja, quando as obras de um dado período se integram em um dado sistema, ocorre uma "espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo lineamentos de um todo" (CANDIDO 2013, p. 25). Dando sequência às palavras de Candido, o movimento de "transmissão da tocha" é uma tradição no sentido completo do termo:

> [...] isto é, transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há literatura, como fenômeno de civilização.

O sistema literário aqui tratado é o brasileiro, composto de inúmeras obras que se comunicam entre si em um determinado período da história. As obras, por exemplo, que foram produzidas na década de 1930, sob influência de tendências modernistas, e que traziam

[5] Buscaremos desenvolver possíveis respostas para o questionamento nos capítulos seguintes, quando nos deteremos no reconhecimento dos denominadores comuns entre a obra do potiguar e a produzida na década de 1930 e quando passaremos a lidar com o conceito de resíduo cultural, capaz de explicar como a história inscrita no passado pode se articular com a literatura no presente. Por ora nos cabe compreender o quem vem a ser tradição literária.

como tema e como forma aspectos das realidades regionais, foram tomadas como obras do regionalismo de 30. No ensaio “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, Candido (2011a, p. 130) descreve a configuração do decênio citado, trazendo os elementos internos e externos das obras produzidas, assim expressa o trecho:

> Na maré montante da Revolução de Outubro, que encerra a fermentação antioligárquica já referida, a literatura e o pensamento se aparelham numa grande arrancada. A prosa, liberta e amadurecida, se desenvolve no romance e no conto, que vivem uma de suas quadras mais ricas. Romance fortemente marcado de Neonaturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: decadência da aristocracia rural e formação do proletariado (José Lins do Rego); poesia e luta do trabalhador (Jorge Amado, Amando Fontes); êxodo rural, cangaço (José Américo de Almeida, Raquel de Queirós, Graciliano Ramos); vida difícil das cidades em rápida transformação (Érico Veríssimo).

O trecho referenciado situa o contexto histórico de produção literária do decênio de 1930, indicando autores e temas abordados, explicitando desta forma os denominadores comuns de uma fase. O contexto histórico se apoia na Revolução de Outubro, período em que o Brasil teve o presidente eleito, Júlio Prestes, impedido de assumir o poder, isto porque Washington Luís, então presidente, foi deposto em 24 de outubro de 1930, através de ações da cúpula militar, em nome do Exército e da Marinha. Em seu lugar tomou o poder – marinado por forças militares – Getúlio Vargas, que assumiu o posto em 3 de novembro de 1930, marcando o fim da Primeira República. A década ainda testemunhou a troca da elite do poder, caindo – mas não desaparecendo – os quadros oligárquicos tradicionais e subindo militares, técnicos diplomados, jovens políticos e industriais.

O historiador e cientista social Boris Fausto (2010) explica que logo cedo o novo governo tratou de centralizar as decisões econômico-financeiras e também políticas em suas mãos. “O poder de tipo oligárquico, baseado na força dos Estados, perdeu terreno. As oligarquias não desapareceram, nem o padrão de relações clientelistas deixou de existir. Mas a irradiação agora vinha do centro para a periferia, e não da periferia para o centro”. (FAUSTO, 2010, p. 182). Temos em curso então, um processo com vistas ao fortalecimento dos centros urbanos e um enfraquecimento das periferias rurais. Este é o contexto histórico de fermentação da produção literária do chamado regionalismo de 30, que não se poupou em internalizar as questões sociais.

Tendo em vista o contexto histórico relatado, percebemos a razão dos temas referidos por Candido: formação do proletariado, poesia e luta do trabalhador, êxodo rural, cangaço. As obras que trabalharam este e outros temas compuseram a literatura (“obras ligadas por

denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase") daquele período. Essas obras passaram a fazer parte de um conjunto de obras produzidas no Brasil, que vêm sendo atualizado constantemente e que passa a fazer parte de uma tradição, a tradição literária brasileira.

Por outro lado, para que uma tradição literária seja, de fato, brasileira, ela precisa reconhecer as contribuições significativas que vêm sendo forjadas nas periferias dos grandes centros, que aqui quer dizer cidades, estados, regiões que não fazem parte dos centros políticos, culturais e econômicos do Brasil. No estudo intitulado "As literaturas locais como manifestações periféricas determinantes", Humberto Hermenegildo de Araújo (2013) chama a atenção para a necessidade de perceber o modo como as literaturas produzidas nos diferentes estados se integram ao quadro da literatura brasileira, porém, faz a ressalva Araújo (2003, p. 111): "o quadro não deve partir de uma 'soma', e sim do reconhecimento da complexidade de fatores que fazem dessa literatura um sistema". Não se trata de fazer um levantamento de títulos, locais de produção e data de publicação de obras, no intuito de agrupá-las por resultados semelhantes, mas de compreender como todos esses e outros fatores (a exemplo do diálogo entre a obra e movimentos sociais, artísticos) se integram e integram o sistema literário.

A discussão endossada por Araújo no referido estudo sobre a participação de escritores potiguares como Jorge Fernandes e Câmara Cascudo no movimento modernista, inscreve-se no debate sobre a dialética do localismo e do cosmopolitismo. Aliás, nas palavras de Antonio Candido: "Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos" (CANDIDO, 2011, p. 117). Candido fala da comunicação entre o local e o universal a partir literatura do Brasil em relação à produção literária (e cultural) europeia, sobretudo à portuguesa.

Para o crítico literário, se num primeiro momento a relação entre Brasil e Europa se dá nos termos de uma relação entre colônia e metrópole, num segundo, a Europa – com ênfase à nação portuguesa – é rejeitada. Esse desejo de desquite com a nação lusitana nasce de um processo lento de tomada de consciência. De acordo com o autor:

> [...] à medida que fomos tomando consciência da nossa diversidade, a eles [portugueses] nos opusemos, num esforço de autoafirmação – a Independência política e o nacionalismo literário do Romantismo – se processou por meio de verdadeira negação dos valores portugueses, até que a autoconfiança do amadurecimento nos levasse a superar, no velho diálogo, esta fase de rebeldia. (CANDIDO, 2011, p. 118)

A superação da rebeldia deu-se com o Modernismo, quando foi possível uma manobra articulada de valorização dos elementos nacionais, pela superação do complexo de colônia. A literatura abranda as representações idealizadas (europeizadas) do índio, do negro, do caboclo, do território nacional e de tantos outros dados locais. Inaugura-se assim, uma fase onde "As nossas *deficiências*, supostas ou reais, são reinterpretadas como *superioridades*" (CANDIDO, 2011, p. 127).

Conforme Candido, o Modernismo dá origem a uma dialética entre o particular e o universal, onde a literatura (e a arte como um todo) se inscreve no particular a partir do arsenal fornecido pelo universal, que aqui quer dizer pela tradição europeia. A dialética tratada entre o particular e o universal, entre Brasil e Portugal, também se aplica ao local – regional, periférico na literatura brasileira – e o nacional. Tanto que Araújo (2013) traz à tona a participação do Rio Grande do Norte ao movimento modernista.

É nesta medida que percebemos como a obra de Bartolomeu Correia de Melo dialoga com a tradição literária norte-rio-grandense, e que por sua vez dialoga com a tradição literária brasileira. O sertão, a personagem feminina, o narrador da tradição oral são dados locais, mas, ao mesmo tempo, integram-se a dados nacionais e outros de além mar.

Assim, a tradição na Obra de Bartolomeu Correia de Melo, é resultado de um conjunto de ideias e práticas sociais deixadas por gerações anteriores e por ele passadas adiante, quer esse conjunto de ideias e práticas façam parte da obra internamente – através das representações abarcadas no universo diegético – quer façam parte externamente – a partir do diálogo travado com a sociedade e, de modo particular, com a literatura enquanto sistema.

A permanência ativa de ideias, valores, práticas do passado no presente, é vista por Raymond Williams (1979) como elementos residuais da cultura. Num processo cultural, que o autor toma como um sistema cultural com determinadas características dominantes, existem elementos historicamente variados e variantes, que se inter-relacionam e se relacionam com a totalidade do processo cultural. Entre eles está o que chama de elemento residual. Residual em uma cultura é o conjunto de práticas, costumes, valores formados no passado, mas que ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente.

Podemos tomar como exemplo a atividade das parteiras de cidades interioranas. Num lugar e tempo passados, as mulheres pariam, em sua grande maioria, com o auxílio de uma parteira, seja por falta de médicos, transportes ou hospitais. A maior parte dos habitantes de uma cidade nascia em suas próprias residências. Tendo sido a cultura alterada pelo processo

de modernização – que encurtou as distâncias, acelerou o deslocamento, permitiu o avanço da medicina – a atividade das parteiras permanece na sociedade como resíduo cultural ativo.

Ativo porque vivo, posto que em relação dinâmica no processo cultural. Diferente do componente arcaico, definido por Williams da seguinte forma:

> Eu chamaria de "arcaico" aquilo que é totalmente reconhecido como um elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser "revivido" de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. (WILLIAMS, 1979, p. 125).

Assim, os elementos arcaicos e residuais nascem no passado, mas se comportam de forma diferente no presente, sendo o residual um dado de permanência – estando em atividade –, e o arcaico trazido do passado de forma consciente, para ser observado ou revivido. Podemos tomar como exemplo do ressurgimento do elemento arcaico, o Movimento Armorial, despontado na década de 1970, na cidade de Recife.

Encabeçado por Ariano Suassuna, o movimento objetivava a valorização da cultura popular nordestina, a partir da realização de uma arte (pintura, música, literatura, cerâmica, dança, escultura, tapeçaria, arquitetura, teatro, gravura e cinema) brasileira erudita, enraizada nas culturas populares nacionais.

A cultura popular no Brasil surge atrelada a raízes ibéricas, ao barroco, ao folclore da Idade Média, no âmbito do sistema colonial português. Nessa medida, os articuladores do movimento foram buscar no passado, elementos da cultura não mais em atividade, mas que naquele momento passaram a ser revisitados e revividos nas produções artísticas enquadradas no Movimento Armorial.

Posto em relação ao que já foi dito sobre a tradição, o elemento residual é aquele que é levado adiante numa sociedade, mesmo que essa sociedade já tenha passado por significativas transformações. É importante destacar que nem toda tradição é um resíduo cultural, mas todo resíduo cultural é um dado de permanência da tradição.

No tocante à literatura, seriam residuais os traços que outrora caracterizaram uma tradição literária – os denominadores comuns às obras do arcadismo, romantismo, modernismo, por exemplo – e que hoje estão agregados ao sistema literário em curso. Ou seja, a representação da natureza, do sofrimento do homem do campo, o modo de dizer do povo sertanejo já fez parte da cultura literária tomada como referência – ou o que Williams chama de cultura dominante –. Mas hoje existe como resíduo ativo na literatura, como acontece nas obras de Bartolomeu Correia de Melo, Ronaldo Correia de Brito, Milton Hatoum, dentre

outros. Cabe uma vez mais atentar para o fato de que são residuais na literatura, os elementos residuais da própria sociedade.

3. QUITUTES DE SINHÁ: APONTAMENTOS SOBRE A TRADIÇÃO LITERÁRIA REGIONALISTA

3.1. Goiabada cascão e o doce enlatado: diálogos entre tradição e modernidade

As fases da literatura quando finalizam ou dão início a novos ciclos não descartam aquilo que foi deixado para trás e recomeçam a partir do zero. De modo oposto, tem sido uma constante a comunicação entre as fases da literatura, sendo predominante a atitude de refletir, agregar e refutar o momento anterior. Refutar não é o mesmo que ignorar. Aliás, só é refutado aquilo que de fato é considerado. Não existe o período pós-romântico[6] sem antes haver o romântico, nem o moderno sem antes existir o pós-romântico.

Assim, não é a literatura vinculada à década de 1930 que inaugura o regionalismo. Antes dela havia outras formas de expressão do dado local. O regionalismo nasce com o romance brasileiro, situado no interior do romantismo. O regionalismo "desde o início do nosso romance constitui uma das principais vias de autodefinição da consciência local", defende Antonio Candido (2011a)[7].

Candido (2011a) aponta o conto sertanejo como um dos predecessores do regionalismo de 30. Comum entre eles está a valorização do elemento regional e distante estão as formas de abordagem. Revela Candido sobre o conto sertanejo: "tratou o homem rural do ângulo pitoresco, sentimental e jocoso, favorecendo a seu respeito ideias-feitas perigosas tanto do ponto de vista social quanto, sobretudo, estético" (CANDIDO, 2011a, p. 121). Por sua vez, fala sobre a ficção regionalista do decênio de 1930: "abandona, então, a amenidade e a *curiosidade*, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco, ou no cavalheirismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico" (CANDIDO, 2011b, p. 172, grifo do autor).

Na literatura, entre o regionalismo de 30 e o conto sertanejo está o romance do Nordeste, que se desenvolveu pouco antes de 1930. O romance do Nordeste se integrou "ao patrimônio da nossa cultura da sensibilidade e da existência do povo, não mais tomando como objeto de contemplação estética, mas de realidade rica e viva, criadora de poesia e de ação, a reclamar seu lugar na nacionalidade e na arte" (CANDIDO, 2011c, p. 42). Desse modo, o romance do Nordeste não só transformou o regionalismo, subtraindo a representação

[6] A divisão aqui citada corresponde à proposta por Antonio Candido em "Literatura e cultura de 1900 a 1945", ensaio que integra o livro *Literatura e sociedade.*

[7] Embora Candido trate em "Literatura e cultura de 1900 a 1945", da inclusão do regionalismo no Romantismo, é em *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, que o crítico literário detalha os liames desta inclusão.

caricaturada (ao gosto da burguesia) do homem e da paisagem, como assumiu ângulo inédito: "o ângulo do espoliado" (CANDIDO, 2011d, p. 247). Integram-se ao romance do Nordeste obras como *São Bernardo* (Graciliano Ramos), *O Quinze* (Raquel de Queiros), *Banguê* (José Lins do Rego) e *Cacau* (Jorge Amado).

Candido afirma que antes do romance do Nordeste, a ficção romanesca vinha sendo elaborado para deleite da burguesia litorânea e a autoria dos escritos era de homens da própria burguesia. Mas as transformações sociais por que passa o país conduzem à revisão de uma série de valores culturais burgueses. Os escritores "vão viver menos obsessivamente voltados para a Europa; vão aceitar o povo, realizando e dando sentido humano ao programa estético dos rapazes do movimento de 1922" (CANDIDO, 2011c, p. 43). Com isso, o que se escreve não é mais objeto ideal de regalo burguês, expressão transfigurada da realidade (e que se apresenta como realidade), mas imagem de um povo, de seu lugar e de seus problemas – reais, embora que ficcionais. O romance do Nordeste adentra o Modernismo e desagua no romance de 30.

É preciso manter em vista que o regionalismo de 30 é parte do Modernismo[8] e carrega consigo os frutos das sementes lançadas em 1922. Em se tratando do movimento literário, o regionalismo é percebido como integrante do Modernismo. Para Lafetá (2000) qualquer que seja o movimento de renovação estética, como também fora o Modernismo, precisa ser encarado tendo em conta a relação dialética entre dois projetos: um estético, outro ideológico. O crítico diferencia, assim, as faces do Modernismo brasileiro: "Distinguimos o *projeto estético* do Modernismo (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional) do seu *projeto ideológico* (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções)" (LAFETÁ, 2000, p. 21).

Nos primeiros anos do movimento, diz Lafetá (2000), a experimentação estética é revolucionária. Busca promover uma mudança radical na forma como é concebida a obra de arte. Para o crítico, a obra de arte deixa de ser vista como mimese ou representação direta da natureza (como ansiava o Naturalismo) e passa a ter relativa autonomia. Do mesmo modo que é feita a renovação do ponto de vista estético, é também do ideológico, já que o movimento rompeu com a linguagem em curso – a bacharelesca –, que era elaborada aos moldes da literatura dos anos de 1890 a 1920.

Nesse processo de elaboração de uma linguagem mais liberta das amarras acadêmicas, contribuiu a influência sofrida pela arte de vanguarda europeia, que àquela altura buscava

[8] E talvez por isso intrigue o fato da literatura, a esta época, não dar conta da obliteração da mulher na sociedade brasileira, como veremos adiante.

romper com o meio social e as tradições espirituais. No Brasil, “não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e populares comprimidos pelo academismo” (CANDIDO, 2011a, p. 128).

Gilberto Freyre em seu “Manifesto Regionalista”, lido no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo que se reuniu na cidade de Recife, durante o mês de fevereiro de 1926, reclamava pela valorização das imagens representativas de um povo. Não uma imagem muda do local, mas uma que pudesse dialogar com o universal, pois não bastava para Freyre ser pernambucano, alagoano, paraibano, mas nordestino, brasileiro. Diz sobre o objetivo do congresso: “os animadores desta nova espécie de regionalismo desejam ver se desenvolverem no País outros regionalismos que se juntem ao do Nordeste, dando ao movimento o sentido organicamente brasileiro e, até, americano, quando não mais amplo, que ele deve ter” (FREYRE, 1996, p. 2).

Freyre (1996) acrescenta ainda sobre o regionalismo que ali pretendia ser desenhado: “a maior injustiça que se poderia fazer a um regionalismo como o nosso seria confundi-lo com separatismo ou com bairrismo”. Percebe-se então que há consciência sobre o duplo aspecto do local e do universal no caso brasileiro: que o país vive à sombra da Europa (desde a colonização) e dos Estados Unidos (sobretudo depois do surto de industrialização do pós-guerra) e que, portanto, é preciso reagir contra esta influência; e que a reação pode tomar corpo na valorização dos elementos regionais, sem que essa valorização seja alavanca para o separatismo.

O Manifesto Regionalista embora seja um fato de 1926, não necessariamente representa a totalidade do romance do Nordeste que vem antes de 1930. Isto porque não são detalhados no manifesto – embora citada parte deles – os problemas do homem do campo, a seca, a angústia do povo nordestino. Requer Freyre muito mais a valorização de uma tradição que já se vê ameaçada pelas influências da modernidade – o que casa com o propósito modernista, que não é o de exaltação inconsequente das tecnologias, do transporte rápido, do alargamento das ruas; mas o de tomada de consciência dos desdobramentos destas transformações e consequentemente, e paradoxalmente, da valorização das tradições. Muito é dito no manifesto sobre a tradição culinária e de sua importância para um povo, como se vê no seguinte trecho:

> Raras são hoje, as casas do Nordeste onde ainda se encontrem mesa e sobremesa ortodoxamente regionais: forno e fogão onde se cozinhem os

> quitutes tradicionais à boa moda antiga. O doce de lata domina. A conserva impera. O pastel afrancesado reina. Raro um Pedro Faranhos Ferreira, fiel; em sua velha casa de engenho – infelizmente remodelada sem nenhum sentido regional – aos pitus do Rio Una. Raro um Gerôncio Dias de Arruda Falcão que dirija ele próprio de sua cadeira de balanço de patriarca antigo o preparo dos quitutes mais finos para a mesa imensa da casa-grande – quase um convento – que herdou do Capitão Manuel Tomé de Jesus, lembrando à cozinheira um tempero a não ser esquecido no peixe, insistindo por um molho mais espesso no cozido ou por um arroz mais solto para acompanhar a galinha, recordando às senhoras da casa, as lições de ortodoxia culinária guardadas nos velhos livros de receitas da família. Rara uma Dona Magina Pontual que se esmere ela própria no fabrico de manteiga que aparece à mesa da sua casa-grande: a do Bosque. Rara uma Dona Rosalina de Melo que faça ela própria os alfenins de que não se esquecem nunca os meninos que já passaram algum fim de ano no Engenho de São Severino dos Ramos. E o professor Joaquim Amazonas me recorda o famoso mingau-pitinga do Engenho Trapiche: delicioso mingau do qual parece ter se perdido a receita. (FREYRE, 1996, p. 8).

Mesmo que no trecho citado fique aparente uma postura, por parte de Freyre, burguesa e nostálgica – já que fala da culinária sob o ponto de vista do patriarca de casa voluptuosa, habitada por mulheres da cozinha –, é autêntico o seu clamor, posto que àquela altura, a tradição já vinha sendo ameaçada pela modernidade. "Toda essa tradição está em declínio ou, pelo menos, em crise, no Nordeste. E uma cozinha em crise significa uma civilização inteira em perigo: o perigo de descaracterizar-se" (FREYRE, 1996, p. 8).

Sob esse ponto de vista, percebemos que a obra de Melo – resguardado o período de sua elaboração e publicação, bem como ressalvado o fato de coadunar resíduos culturais – se alinha à defesa de um regionalismo, que salvaguarda a "reabilitação de valores regionais e tradicionais". O conto "Na Beira D'água", do livro *Tempo de estórias* (2009), por exemplo, traz as memórias de Cícero, que já velho, largado numa cadeira de balanço e exposto as intempéries, lembra, que quando criança, não conseguia prestar a atenção a aula de catecismo, pois desejava muito mais a hora do lanche em que era servido o doce com queijo quente.

À infância de Cícero são acrescidas as memórias da adolescência. Fase da vida em que aprende com o primo algumas lições sobre o sexo. Lições de um universo rústico, onde o corpo feminino é forjado numa peça de louça, encrespada com grama, semelhando uma vagina: "marmota indecente" (MELO, 2009, p. 49).

Da adolescência, passam a ser chamadas as memórias da juventude. O Manduca, primo de Cícero rouba-lhe a namorada. Fruto desta traição nasce o desejo de Cicinho tornar-se cangaceiro, mas logo é desencorajado pelo chefe do grupo: "Home, queira um conselho positivo... Torne pra casa e se entregue, que corno não presta para o cangaço" (MELO, 2009,

p. 51). Na velhice, Cícero é esquecido no alpendre da casa, lugar de onde assomam as lembranças.

A tradição apresenta-se aos olhos do leitor de modo ambíguo: se, por um lado, concretiza-se nas lições de catecismo, na culinária (queijo quente com doce, peixe frito, cheiro de café ao vento) e na paisagem (na vegetação, no açude, nos pássaros, no relevo que circunscreve a região do Seridó); por outro a tradição se volatiliza, uma vez que o velho, com suas experiências acumuladas, é esquecido no alpendre da casa.

Em perspectiva semelhante à de Melo, centrado na preservação da tradição culinária, no modo de fazer e circular os aromas e sabores do Nordeste, Freyre não reproduz a prática naturalista de representação pela representação. Não se trata da imagem dos quitutes, desvinculada dos problemas do homem e da sociedade. Aliás, a partir do que diz o pernambucano sobre a cozinha regional, podemos extrair tanto o seu objetivo – a reabilitação dos valores regionais e tradicionais – quanto àquilo que escapa às intensões do autor do Manifesto Regionalista e que nos aponta para uma realidade capturada pelo romance escrito àquela época.

Por entre as linhas do manifesto é dito sobre o lugar da mulher na sociedade. Logo no começo da fala de Freyre, ele conta sobre como vinham sendo organizados os encontros cujo objetivo era discutir os problemas do nordeste e o Movimento Regionalista[9]. Diz que os encontros aconteciam todas as terças "em volta da mesa de chá com sequilhos e doces tradicionais da região – inclusive sorvete de Coração da Índia – preparados por mãos de sinhás" (FREYRE, 1996, p. 1). Passa, então, a ser reafirmada a cozinha como espaço reservado às mulheres da tradição.

Posicionado no percurso erigido pelo Modernismo – onde as mãos femininas como as de Tarsila do Amaral trouxeram conceito estético ao movimento – o Manifesto Regionalista coloca como arte feminina saber fazer receitas saborosas, mesmo com escassez de ingredientes: "a arte da mulher de hoje está na adaptação das tradições da doçaria ou da cozinha patriarcal às atuais condições de vida e de economia doméstica" (FREYRE, 1996, p. 8). Indigna-se Freyre, com os novos lugares assumidos pela mulher:

> As novas gerações de moças já não sabem, entre nós, a não ser entre a gente mais modesta, fazer um doce ou guisado tradicional e regional. Já não têm gosto nem tempo para ler os velhos livros de receitas de família. **Quando a verdade é que, depois dos livros de missas, são os livros de receitas de**

[9] Aqui Movimento Regionalista é iniciado com letras maiúsculas por ser desta maneira grafado no Manifesto Regionalista de Freyre, ao qual estamos nos referindo.

> **doces e de guisados os que devem receber das mulheres leitura mais atenta**. O senso de devoção e o de obrigação devem completar-se nas mulheres do Brasil, tornando-as boas cristãs, e, ao mesmo tempo, boas quituteiras, para assim criarem melhor os filhos e concorrerem para a felicidade nacional. Não há povo feliz quando às suas mulheres falta a arte culinária. É uma falta quase tão grave como a da fé religiosa (FREYRE, 1996, p. 8, grifo nosso).

Vê-se que, na medida em se defende a tradição dos doces servidos à mesa dos chefes de família ou vendidos por "preta de tabuleiro", se defende – de forma silenciosa – a cozinha, a panela, a leitura de folhetos de igreja, como prática a serviço de uma sociedade patriarcal ainda indiferente à mulher.

O posicionamento do sociólogo pernambucano (quando da feitura do Manifesto Regionalista) é o mesmo do romance de 30. Àquela altura a literatura não abrigava os questionamentos em torno da mulher, de outro modo, aprisionava-as socialmente, ora na cozinha e na Igreja, ora no casamento, como sugere Luís Bueno (2006) em seu livro *Uma História do Romance de 30*.

Bueno expõe a tese de que havia dois lugares para a mulher fixados no romance de 30: o da namorada e o da prostituta. As mulheres representadas como namoradas e esposas – as mocinhas – eram as sem desejos. Mulheres que não questionavam o seu papel social: cuidar da casa e da família incansavelmente. Para além disso, eram perseguidas pela imposição do casamento.

As outras, as prostitutas, compreendiam as mulheres que sentiam desejo, sendo elas majoritariamente mulatas, solteiras, desquitadas ou que almejassem independência financeira. Sobre a caracterização da mulher, diz Bueno (2006, p. 302): "(...) a ficção brasileira, assim como criara uma imagem simplificadora e exótica do homem do campo, do pobre, também aprisionara a mulher numa concepção redutora demais".

A afirmação de Bueno incita à seguinte reflexão: se o romance regionalista pode ser percebido em suas diferentes fases também pelo modo como tratou a paisagem física e humana de um determinado local – de forma romântica, idealista, caricatural, problematizada – a representação da mulher na literatura regional do século XX não pode ser tomada como um dado determinante de fases diferentes do regionalismo, isto porque se perpetuaram modos aproximados de representação.

Diante disso, podemos dizer que o patriarcalismo – e com ele um conjunto de valores que atuam na definição (e na prática) do que é ser mulher, sobre qual deve ser o seu papel na

sociedade, na família – é um dado de permanência na sociedade brasileira, podendo ser considerado um resíduo ativo, incorporado pela cultura dominante.

Assim, o regionalismo na literatura reflete um desejo de que seja lançado sobre a realidade local um olhar crítico e perspícuo. Mesmo estimulado pelos ideais europeus, o movimento modernista propôs a renovação das artes brasileiras, alimentada pelas expressões nas cores nacionais. É nessa medida que o Modernismo abraça as contradições existentes entre a tradição e a modernidade, fazendo desta contradição substrato de suas narrativas.

Afora a representação do homem e da mulher sertanejos, da paisagem em diálogo com práticas sociais, podem ser ajuntados a estes aspectos, outros que caracterizam o romance regionalista. Chiappini (2014) no artigo "Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura" aponta os denominadores comuns do regionalismo, sistematizando-os e atualizando-os no tempo. Tomaremos de empréstimo o trabalho da autora, buscando compreender a configuração do regionalismo na obra de Bartolomeu Correia de Melo.

3.2. Dez ingredientes-base do regionalismo brasileiro: apontamentos

A primeira tese proposta por Chiappini separa a compreensão do que vem a ser regionalismo para o senso comum e para a história. Senso comum é a visão de que o regionalismo é a expressão do dado local, seja o local o ambiente rural ou urbano, do sul ou do nordeste (ou de qualquer que seja a região): "No limite, toda obra literária seria regionalista, enquanto, com maiores ou menores mediações, de modo mais ou menos explícito ou mais ou menos mascarado, expressa seu momento e lugar" (CHIAPPINI, 2014, p. 155). Por outro lado, vendo a partir do ponto de vista histórico (não mais vulgar), as obras que estão vinculadas a expressão das regiões rurais (onde estão situadas as ações e personagens) e suas particularidades linguísticas são consideradas obras regionalistas.

A segunda ponderação feita por Chiappini diz respeito à tensão entre o idílio romântico e a representação realista, como motivadora do regionalismo. O resultado desta tensão desembocaria em outras tensões, que caracterizam a literatura regionalista: a que se interpõe entre nação e região, oralidade e letra, campo e cidade, história romanesca e romance, visão nostálgica do passado e a denúncia das misérias do presente. Diz Chiappini (2014) sobre a tensão entre o idílio romântico e a representação realista: tentava progressivamente "dar espaço ao homem pobre do campo, cuja voz busca concretizar paradoxalmente pela letra, num esforço audível ao leitor da cidade, de onde surge e para a qual se destina essa literatura" (p. 156).

Quando Chiappini diz sobre o esforço de tornar audível a voz do homem do campo, não é o mesmo que dizer que a literatura sempre foi e será subserviente aos gostos da burguesia urbana – para quem se dirigia a literatura – tal como fora característico do regionalismo à época dos contos sertanejos. Mais que isso, trata-se de um isolamento ainda em voga, do homem e das comunidades afastadas dos centros urbanos e de seus problemas, e que encontra na literatura um meio de expressão. Ademais, a literatura brasileira firmou-se enquanto tradição, tomando de empréstimo as paisagens naturais, as personagens, as relações e os problemas locais, sendo o "local" um espaço redefinido historicamente.

Sobre o local e o nacional é preciso fazer algumas considerações acerca das possíveis mudanças de perspectiva. No princípio a noção de local coincidia com a de nacional, já que nos primeiros anos de vida da literatura brasileira a oposição se dava em relação a Portugal e demais países europeus – não que a literatura ali elaborada escapasse das influências internacionais. Estavam sendo valorizadas as paisagens do homem e da natureza, traduzidas a partir de uma sintaxe empolada e academicizada. Em outro momento, o local passa a ser o regional, colocando-se desta vez o país como limite oposto – muito embora a valorização do local contribuísse para o intento anterior, o da valorização nacional. Aqui a literatura vai se tornando mais autônoma, desfazendo os laços com a Europa, com a academia e com os leitores da burguesia, passando a expressar com mais liberdade e profundidade a vida articulada nas regiões afastadas dos grandes centros de decisões.

A tensão entre o local e o universal esteve sempre presente na literatura brasileira. Machado de Assis, no artigo publicado em 1873, "Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade" defende a ideia que na literatura produzida até àquele período, dominava um instinto de nacionalidade: "aqui o romance, como tive ocasião de dizer, busca sempre a cor local. A substância, não menos que os acessórios, reproduzem geralmente a vida brasileira em seus diferentes aspectos e situações" (ASSIS, 2015, p. 03). No artigo, o escritor deixa claro que o nacionalismo é uma tendência dominante e modo de particularizar a vida no Brasil, o que se opõe a uma tendência universalizante que, aliás, caracteriza a sua obra. Diz Machado de Assis a certa altura:

> Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço. (ASSIS, 2015, p. 05)

Machado de Assis reclamava por uma obra de qualidade, que mesmo local – exigindo do escritor certo sentimento íntimo que o tornasse "homem de seu tempo e do seu país" –, fosse também universal. Embora reconhecesse o local (seja ele o regional ou o nacional) como uma tendência da literatura brasileira, Machado de Assis investia noutra: a da universalização. Sobre o escritor carioca, diz Candido: "contribuiu para que o regionalismo ficasse na ficção brasileira como opção secundária, ao trazer para o primeiro plano o homem existente no substrato dos homens de cada país, região, povoado", (CANDIDO, 2011d, p. 245). Candido percebe a contribuição de Assis como positiva, uma vez que trazia narrativas inovadoras, tratava das questões literárias e sociais de modo crítico, "sem preconceitos provincianos" (CANDIDO, 2011d, p. 245).

O posicionamento de Machado de Assis, como já observamos, aponta para uma tendência da literatura brasileira de abrigar certo fervor na valorização do local, no entanto, as obras do escritor carioca percorrem, como tantas outras, o caminho da valorização dos aspectos do homem e da sociedade, que extrapolam os limites impostos pelo território. Pelo caminho percorrido por Machado de Assis é que conseguimos compreender como o "instinto nacionalista" da literatura brasileira pode ser traduzido, outrossim, pela tendência a lidar com os problemas suprarregionais e supranacionais não como exceção, mas como regra. Quando Candido (2011d, p.246) afirma que "na ficção brasileira o regional, o pitoresco campestre, o peculiar que destaca e isola, nunca foi elemento central e decisivo", também fala da valorização do nacional sob o prisma da cidade e de uma literatura que tende à universalização.

Retomando às teses defendidas por Chiappini, a terceira delas diz respeito à atualidade do regionalismo, quando considerado uma resposta a uma força imposta de unificação e consequentemente de exclusão. Se num primeiro momento o regionalismo surge como reação ao iluminismo e à centralização do Estado-nação, como diz Chiappini, se renova como resposta à globalização. Para a autora: "a questão regional e a defesa das particularidades locais hoje se repõem com força, quanto mais não seja como reação aos riscos de homogeneidade cultural, à destruição da natureza e às dificuldades de vida e trabalho no 'paraíso neoliberal'" (CHIAPPINI, 2014, p. 156). Mais uma vez se identifica uma mudança na perspectiva do local em função da força que determina os novos modos de articulação da sociedade.

A quarta tese desenvolvida trata do caráter moderno e universal do regionalismo, uma vez que se apresenta como contraponto da urbanização e da modernização do campo e da cidade sob a égide capitalista, que "continua a existir e a dar frutos como uma corrente

temática formal" (CHIAPPINI, 2014, p. 156). Os traços de universalidade e permanência do regionalismo, explicitados por Chiappini, são trabalhados por Antonio Candido (1999) ao afirmar que há regionalismo literário enquanto houver subdesenvolvimento.

Na palestra que recebe o título: "A literatura e a formação do homem", Antonio Candido ao discutir sobre a função da literatura e de como esta afeta e é afetada pela vida da sociedade, afirma, primeiro, que os críticos não podem determinar a morte do regionalismo (justo porque a literatura desempenha funções na sociedade) e, segundo, que ele, o regionalismo, "existiu, existe e existirá enquanto houver condições como as do subdesenvolvimento, que forçam o escritor a focalizar como tema as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana" (CANDIDO, 1999, p. 86).

De acordo com a quinta tese de Chiappini, do ponto de vista dos estudos literários, o regionalismo é percebido como marginal, posto que central é a "grande literatura" (termo utilizado com ressalva pela autora). Por ser marginalizado, o regionalismo equivocadamente passou a ser confundido com a pedagogia, a etnologia e o folclore. A crítica literária, segundo a pesquisadora, por entender que regional e universal seriam categorias excludentes, percebe o regionalismo como lugar de obras menos expressivas, essa é a sua sexta tese. Porém, defende Chiappini (2014, p. 157) que, em relação ao regionalismo literário, "o seu espaço histórico-geográfico, entranhado e vivenciado pela consciência das personagens, [é] que permite concretizar o universal". A pesquisadora afirma ainda que o regionalismo é um "campo minado de preconceitos". O preconceito a que se refere a autora é discutido em Candido (1999), quando se dirige ao pitoresco e ao exótico do regionalismo, como elementos que contribuíram para a sua marginalização.

Para explicar o pitoresco e exótico do regionalismo Candido (1999) toma de empréstimo as obras de Coelho Neto (1864 – 1934) e Simões Lopes Neto (1865 – 1916), signatários de diferentes modos de perceber o homem rústico em articulação com a vida social. A obra de Coelho Neto estaria entre as obras dos regionalistas que facultavam ao narrador (discurso indireto) o modo culto da linguagem; e à personagem (discurso direto) a reprodução do vocabulário, da sintaxe e da dicção do homem rústico, promovendo com isso, "o distanciamento em que se situava o homem da cidade, como se ele estivesse querendo marcar pela dualidade de discursos a diferença de natureza e de oposição que o separava do objeto exótico que é o seu personagem" (CANDIDO, 1999, p. 87).

Por outro lado, a obra de Simões Lopes Neto estaria entre as que se identificam e se entrelaçam ao universo da cultura rústica, adotando como enfoque narrativo a primeira pessoa de um narrador rústico. Nesta circunstância o homem culto se dissolve no homem rústico, que

“deixa de ser um ente separado e estranho, que o homem culto contempla, para tornar-se um homem realmente humano, cujo contato humaniza o leitor” (CANDIDO, 1999, p. 87).

Por ter tido fases e representantes (independente do período) que entenderam as culturas rústicas como subjugada às culturas urbanas (e, portanto, “modernas” e “cultas”) é que o regionalismo foi e continua sendo julgado, por alguns, como de pouca ou nenhuma qualidade. Mas é preciso ter em mente, que assim como nas sociedades, na literatura, os fatos ganham novas feições. Sobre as transformações por que passaram o regionalismo, diz Candido:

> O que acontece é que ele se vai modificando e adaptando, superando as formas mais grosseiras até dar a impressão de que se dissolveu na generalidade dos temas universais, como é normal em toda obra bem feita. E pode mesmo chegar à etapa onde os temas rurais são tratados com um requinte que em geral só é dispensado aos temas urbanos [...] (CANDIDO, 1999, p. 86).

O posicionamento de Candido recebe abrigo na sétima tese de Chiappini, quando fala que “o regionalismo, como toda tendência literária, não é estático. Evolui. É histórico, enquanto atravessa e é atravessado pela história” (CHIAPPINI, 2014, p. 156). Assim, um escritor regionalista do século XXI só estaria fora de seu tempo se não tivesse superado, em certa medida, as obras do passado.

A oitava tese trabalhada por Chiappini aponta para a necessidade de diferenciar o regionalismo enquanto tendência fechada e mutável. Nesta perspectiva o regionalismo pode ser lido “como movimento, período ou tendência fechada em si mesma num determinado período histórico em que surgiu ou alcançou maior prestígio” (CHIAPPINI, 2014, p. 157); ou pode ser lido “como uma tendência mutável onde se enquadram aqueles escritores e obras que se esforçam por fazer falar o homem pobre das áreas rurais, expressando uma região para além da geografia” (CHIAPPINI, 2014, p. 157).

A penúltima tese fala que o alvo da crítica ao regionalismo (o pitoresco, a cor local, a descrição do espaço geográfico) foi uma dura conquista. Para se fazer entender, a autora fala das outras artes, que só puderam ser cubista, surrealista, expressionista depois de terem sido realistas. Chiappini expressa que o regionalista é aquele que bem descreve a fauna, a flora, os contornos geográficos de sua região, mas, é mais que isso, é aquele que reconhece o espaço regional criado literariamente como portador de símbolos. A última tese da autora, que aponta dez dominadores comuns do regionalismo literário, trata do local e do universal, sugerindo

que ao manter a relação dialética entre eles, "'as peculiaridades regionais' alcançam uma existência que as transcende" (CHIAPPINI, 2014, p. 158).

As dez teses apresentadas por Chiappini podem ser aglutinadas em sete, sem que haja prejuízo no que a autora propõe como elementos comuns às obras regionalistas. Assim, o regionalismo na literatura pode ser percebido por: trazer expressões das regiões rurais e suas particularidades linguísticas em articulação com a vida social; apresentar-se como contraponto da urbanização e da modernização; defender as particularidades locais diante de forças unificadoras; abrigar a tensão entre nação e região, oralidade e letra, campo e cidade, história romanesca e romance, visão nostálgica do passado, denúncia das misérias do presente; ser lido enquanto movimento ou tendência literária; não ser estático; e ser, a um só tempo, local e universal.

3.3. A voz da mulher na cozinha regional: uma análise do conto "Transa de Gado"

"Transa de Gado" é um conto narrado em primeira pessoa pela personagem principal da trama, uma mulher que não tem o seu nome revelado. A história que está sendo contada é transmitida para outra personagem feminina, cujo nome também é suprimido. A esta segunda personagem não lhe é facultada a voz e a sua existência é atestada quando a principal se dirige a ela, referindo-se como mulher – "não nego, mulher, que embora incomodada [...] (MELO, 2009, p. 82)[10]" –, como comadre – "porém, lhe digo, comadrezinha [...]" (p. 86) – e como menina, numa expressão de intimidade – "afinal, essa-menina, ainda que demais séria [...]" (p. 83).

A narradora relembra um episódio que aconteceu no ano em que se casou, quando refletia sobre uma gravidez malsucedida: "eu vigiava as panelas do almoço, cismando numa prenhez que não vingara" (p. 79). Conta que estando num período de estiagem, sem vegetação viçosa e água para dar de comer e beber ao gado, o marido recebe proposta para vender os poucos animais que possuía e escapar da seca. A atenção da narradora se volta, num primeiro momento, para a descrição do comprador que chega com o intuito de negociar com o marido, José: "reparei no cavalo bem cuidado, por rédea trazido, pelame lustroso e arreios de prata. De couro nas vestes, somente cinta e calçado. Apois, pelo visto, vaqueiro de longe, atrás d'algum boi fujão, não seria" (p. 79).

[10] A partir deste ponto, até o final do presente capítulo, será fornecido apenas o número das páginas nas citações que têm como referência o conto "Transa de Gado", do livro *Tempo de estórias* (2009).

O comprador, além de interessar-se pelos gados, demonstra afeição pela mulher de José, lançando sobre ela olhares de segundas intenções: “o marchante que, meio de furto, me cubava as carnes – como eu fosse compra [...]” (p. 81). A negociação entre os homens da história sobre o preço do gado leva José ao campo para recolher os animais e apresentar ao comprador. Neste intervalo que o marido sai de casa, a mulher fica sozinha com o marchante, que lhe dirige uma cantada em versos. Sentindo-se desrespeitada, mas pensando na venda do gado, a mulher demonstra desinteresse pelo homem sem que seja preciso lhe direcionar palavras grosseiras.

Retornando para casa, José senta-se à mesa para almoçar ao lado dos outros dois, já que preferem negociar depois de saciarem a fome. São servidos feijão, cuscuz e carne guisada. Ao final da refeição, o comprador coloca preço baixo no gado e diz que vai pagar em trinta dias. José retruca, iniciando uma resposta afetada pela raiva, mas a mulher, com medo de por o negócio a perder, pergunta ao visitante sobre a proposta feita há pouco, na ausência do marido.

José pergunta que proposta foi feita em sua ausência, o marchante não consegue articular a resposta (pensando na cantada em versos) e a mulher defere golpe que põe fim a negociação, dizendo se tratar da proposta de compra de gado, onde seria pago valor mais alto. O homem aceita, vendo-se encurralado e acrescenta que pagará à vista.

O encerramento do canto se dá com o lamento da mulher, confessando a amiga que depois daquele dia o seu marido passou a olhá-la com desconfiança, já que havia suspeitado dela, no momento em que a deixou apenas na companhia do visitante: “porém, lhe digo, comadrezinha, apesar do bom desfecho, derna dessa estória, palpito que Zé-Meu algo inda possa malpensar de mim” (p.86).

A narradora conta a história para a amiga estando ambas na cozinha, mesmo lugar onde se encontrava quando o visitante surgiu na porteira. A casa está assentada ao lado de outra, a “casa-grande”, mas sobre esta nada é dito além da localização: próximo ao curralinho de leite. Delineando a paisagem, diz a narradora sobre os efeitos da estiagem: “entrando janeiro, cá em nós, derna de agosto, secura reinando. Solão escancarado” (p. 79). Adiante fala do gado, que já sem ter o que comer, se transforma em alimento para urubus:

> Nosso gadinho pouco, dúzia de vaquinhas pé duro, já fracas de leite, costelas mostradas. Bezerros agarrotando, três ou quatro tourecos caneludos, quatro ou cinco novilhotas se pondo no viço. Tudinho magreirão, base de nove arrobas, um pelo outro. Touro velho, melhor peso do lote, morrera de cobra. Tanta carne perdida pros urubus... (p. 81).

A paisagem árida e rural é reforçada pela imagem do jegue marcando a passagem das onze horas para o meio dia, onde a "frevura do tempo tremelicava a paisagem (p. 81)" e pela observação que faz sobre a cor da água do açude: "água verdosa (p.82)". Para além da cor "verdosa" a própria existência do açude aponta para uma região afetada pela escassez de chuva. A imagem da vegetação típica de regiões quentes e secas está presente em várias passagens do texto, como a que se segue: "veio o baque da porteira – *páa!* Debaixo do juazeiro grande, a meio tiro de bodoque" (p. 79).

Mas não só a vegetação compõe o cenário sertanejo, também a indumentária de "couro nas vestes" (p. 80), que demonstra uma forma de proteção à vegetação seca, capaz de, se adentrada, provocar ferimentos no corpo. A culinária representada pelo "guisado com cuscuz servidos à hora do almoço" (p. 85) e as expressões ditas pelas personagens – "destraquejada", "derna de agosto", "espichei o pescoço", "o baque da porteira", "arribou sem largar", "cubava o cujo a meio-olho", "tirando a bonito", "dizendo ser mode o café", "negoceio deles", "a coisa gorasse", "a frevura do tempo", "coçando o quengo", "findou convidando", "mistura gozosa de arrupio e arreceio", "dava uns tuncos", "aquele frichilim", "tibes", "fhum", "oiças", "malensaiada" – também colaboram para a composição de um cenário que representa a vida rústica do povo sertanejo.

A paisagem apresentada em "Transa de gado" não serve apenas para descrever fisicamente uma parte do território brasileiro. Não é uma visão ingênua do sertão. A tese número nove de Chiappini (1995, p. 160) mostra que o espaço da ficção regionalista atua como "portador de símbolos". É preciso perceber que os valores veiculados nesta representação do regional estão entrelaçados na paisagem e, ao passo em que representam um local específico, também representam outros pelo mundo a fora.

Embora o conto tenha sido publicado na década de 1990, a paisagem descrita pode ou não ser uma referência atrelada ao contexto de produção da obra. Outrossim, é possível constatar a permanência das condições climáticas da região e a falta de investimento, ao longo dos anos, para o seu desenvolvimento (o que pode ser confirmado *in loco*, ou através de matérias divulgadas na mídia). A atualidade da obra de Melo pode ser dada por seu vínculo com uma realidade que, embora seja a do passado, é também a do presente, confirmando o que Candido fala sobre a representação, na literatura, dos eventos atrelados ao subdesenvolvimento. Retomando o ponto de vista do crítico, o regionalismo existiu e sempre existirá enquanto houver subdesenvolvimento. O subdesenvolvimento obriga o escritor a "focalizar como tema as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana" (CANDIDO, 1999, p. 86).

As práticas sociais articuladas no conto também podem ou não pertencer à década citada, posto que permanece, como foi dito anteriormente, a relação de poder do homem sobre a mulher; e também a relação de mercado, já que ainda é comum nas regiões agrestes, afetadas por longos períodos de estiagem, pequenos agricultores e pecuaristas precisarem negociar com marchantes (ou qualquer outro nome que venha a ter) a venda da produção, mesmo que em condições desfavoráveis, sob o risco de perdê-la completamente.

Porém, se formos além das representações das paisagens e de algumas práticas sociais do sertão nordestino, veremos que o conto de Bartolomeu Correia de Melo vincula-se substancialmente ao passado. O que podemos perceber, internamente, é que as expressões utilizadas já não são as mesmas de hoje (embora muitas dessas expressões tenham permanecido como resíduos no vocabulário sertanejo) e que, apesar de tratarem de uma realidade que pode ser a atual, o conto retoma tradições anteriores, tendo como veículo a memória do autor. Um dado externo que confirma o vínculo com o passado na obra de Melo é o fragmento retirado da entrevista concedida pelo potiguar à *Tribuna do Norte*, publicada integralmente na *Revista Imburana*:

> Meus contos são verdes, porque noventa por cento deles se baseia nas minhas memórias de infância. Não faço uma biografia. Nas histórias de família, observo os causos, pego como mote, modifico e escrevo o conto. Meus contos fazem rir e chorar. Mais rir do que chorar. Verdadeiras poesias não digo, porque não sou poeta. São louvações à minha terra. Os canaviais do Ceará-Mirim estão em Menino de Engenho. Fui menino de engenho, vivi na produção de mel, de rapadura, vivi no Ceará-mirim, nos engenhos da família, no Engenho Santa Rita. Sou descendente da aristocracia rural falida. De família onde o bisavô era não sei quê do império, o avô era coronel não sei de onde, o pai só tinha a nobreza e o filho já era pobre. Quando eu era menino, já não existia nenhum engenho na minha família. A cidade de Ceará-Mirim está no cenário de meus contos. Os contemporâneos de Ceará-Mirim dizem viajar no tempo [...] (MELO, 2012, p. 57).

Porém, o fato do autor potiguar trazer em sua ficção uma tradição alocada no passado – e que permanece ainda hoje de forma residual – não é o suficiente para determinar que sua obra seja considerada anacrônica. Ora, João Guimarães Rosa adotou procedimento semelhante na elaboração de *Sagarana*, que não foi considerada obra desarticulada de seu tempo.

Em carta do escritor mineiro a João Condé (que pode ser cada um dos leitores de sua ficção), Rosa revela que precisava escolher o terreno onde se localizariam as novelas do livro *Sagarana* e que preferiu Minas Gerais por ser mais seu, como podemos atestar na seguinte passagem extraída da carta:

> Àquela altura, porém, eu tinha de escolher o terreno onde localizar as minhas histórias. Podia ser Barbacena, Belo Horizonte, o Rio, a China, o arquipélago de Neo-Baratária, o espaço astral, ou, mesmo, o pedaço de Minas Gerais que era mais meu. E foi o que preferi. Porque tinha muitas saudades de lá. Porque conhecia um pouco melhor a terra, a gente, bichos, árvores. Porque o povo do interior - sem convenções, "poses" - dá melhores personagens de parábolas: lá se veem bem as relações humanas e a ação do destino: lá se vê bem um rio cair na cachoeira ou contornar a montanha, e as grandes árvores estalarem sob o raio, e cada talo do capim humano rebrotar com a chuva ou se esturricar com a seca (ROSA, 2012, p. 21).

Mas a Minas Gerais assim descrita por Rosa estava apenas em sua memória, o tempo havia passado, tanto que a elaboração da história "O burrinho pedrês" teve como mote um acontecimento real do passado, como relata na carta citada, onde um grupo de vaqueiros afogou-se num córrego cheio. O mesmo aconteceu na elaboração de "São Marcos", que segundo o autor, foi demorada para escrever "pois exigia grandes esforços da memoria, para a reconstituição de paisagens já muito afundadas" (ROSA, 2012, p. 23).

Em trecho anterior da carta, Rosa fala que pensou o livro como um barquinho que viria descendo o rio e que nele poderia depositar o que fosse de sua vontade, inclusive a sua concepção de mundo. Assim, não importava para o mineiro que lugar do mapa assentaria suas histórias: Barcelona, Belo Horizonte, Rio, China... Ele queria a terra firme para depositar o que carregava no barco e escolheu aquela que guardava mais intimidade. A fala de Rosa antecipa uma característica de sua obra (e a de tantos outros inscritos no regionalismo brasileiro), a de ser local e universal; e a de estar contextualizada no passado e no presente a um só tempo.

Em "São Marcos", conto de *Sagarana*, o narrador se vale das memórias de um tempo passado para contar a história e anuncia a manobra, logo no início da ficção, quando se reporta ao tempo em que morava no "Calango-Frito". As memórias do narrador são forjadas pelo autor, que toma como motivação as suas próprias memórias. Segundo Rosa (2012, p. 23), "São Marcos" foi um dos contos mais demorados do livro *Sagarana*, justo por exigir dele "grandes esforços de memória, para reconstituição de paisagens já muito afundadas".

> Naquele tempo eu morava no Calango-Frito e não acreditava em feiticeiros.
> E o contrassenso mais avultava, porque, já então – e excluída quanta coisa-e-sousa de nós todos lá, e outras cismas corriqueiras tais: sal derramado; padre viajando com a gente no trem; não falar em raio: quando muito, e se o tempo está bom, "faísca"; nem dizer lepra; só o "mal"; passo de entrada com o pé esquerdo; risada renga de suindara; cachorro, bode e galo, pretos; e, no principal, mulher feiosa, encontro sobre todos fatídicos; – porque, já então, como ia dizendo, eu poderia confessar, num recenseio aproximado: 12 tabus

> de não-uso próprio; oito regrinhas ortodoxas preventivas; vinte péssimos presságios; 16 casos de batida obrigatória na madeira; dez outras exigindo a figa digital napolitana, mas da legítima, ocultando bem a cabeça do polegar; e cinco ou seis indicações de ritual mais complicado; total: 72 – noves fora, nada.
>
> Além do falado, trazia comigo uma fórmula gráfica: 13 consoantes alternadas com 13 pontos, traslado feito em meia-noite de sexta-feira da Paixão, que garantia invulnerabilidade a picada de ofídios: mesmo de uma cascavel em jejum, pisada na ladeira da ante-cauda, ou de uma jararaca-papuda, a correr mato em caça urgente. Dou de sério que não mandara confeccionar com o papelucho o escapulário em baeta vermelha, porque isso seria humilhante; usava-o dobrado, na carteira. Sem ele, porém, não me aventuraria jamais sob os cipós ou entre moitas. E só hoje é que realizo que eu era assim o pior-de-todos, mesmo do que o Saturnino Pingapinga, capiau que – história é antiga – errou de porta, dormiu com uma mulher que não era a sua, e se curou de um mal-de-engasgo, trazendo a receita médica no bolso, só porque não tinha dinheiro para a mandar aviar. Mas, feiticeiros, não. [...] (ROSA, 2012, p. 177)

Semelhante ao procedimento adotado por João Guimarães Rosa, as memórias de Melo são as do passado e é a partir delas que descreve as paisagens, as personagens. Mas estas memórias não cristalizam a sua ficção, uma vez que já não permanecem idênticas as relações humanas e sociais. Uma dessas relações é a que trata do lugar da mulher na sociedade. Como dito anteriormente, o romance que se inscreve no regionalismo dos anos de 1930 traz a mulher com dois papéis sociais definidos e antagônicos: a casada (ou a que almeja o casamento) e a prostituta (a que sente desejo). A do conto “Transa de gado” não é uma nem outra, mas porta elementos comum as duas.

Apesar de não ter tido direito a um nome, a mulher e personagem principal é também a narradora. A história é apresentada sob o seu ponto de vista. É ela quem determina a perspectiva de observação sobre os acontecimentos. Não tem nome, mas tem voz. Aliás, é o percurso por que passa a mulher, o tema principal do conto. Muito embora seja dado a ela o direito à voz, a narrativa traz ainda a mulher na cozinha, como bem gostava os homens de outrora e como defendia o porta-voz do Manifesto Regionalista, em trecho já citado: “O senso de devoção e o de obrigação devem completar-se nas mulheres do Brasil, tornando-as boas cristãs, e, ao mesmo tempo, boas quituteiras, para assim criarem melhor os filhos e concorrerem para a felicidade nacional”.

A personagem principal ao relatar o fato ocorrido no ano de seu casório, quando um marchante se aproxima da propriedade para propor a compra do gado que estava minguando pela ausência da chuva, destaca a falta de maturidade que possuía quando se casou, bem como a falta de malícia para os eventos do mundo, sendo ela a do tipo esposa e não prostituta, como difere Bueno. Diz a personagem:

> Deu-se no mesmo ano do nosso casório, eu ainda era verde e destraquejada.
>
> Entrando janeiro, cá em nós, derna de agosto, secura reinando. Solão escancarado. Eu vigiava as panelas do almoço, cismando numa prenhez que não vingara. Nisso, veio o baque da porteira – *páa*! Debaixo do juazeiro grande, a meio tiro de bodoque, Zé-Meu gritou como devera.
>
> – Oh de fora!
>
> Daqui mesmo da cozinha, espichei pescoço pela janela do oitão. Era homem, sozinho e forasteiro. Zé sustara o amolo da foice e se arribou sem largar dela. O tal chegado guiou-se para mesma sombra, todo confiante, que nem compadre fosse, alardeando gentilezas. Zé-Meu, naquele jeito trancado dele, cubava o cujo a meio-olho, repostando em bom-tom quase resmungando.
>
> Saída aí nesse alpendrinho, aguardei curiosa, palpitando quem haverá. Mas, logo no apeio, mode assunto puxado a gosto, engrenaram prosa animada. Sem atinar melhor razão, esfriei meus temores. Se bem que, assim de cara, mesmo de longe, no jeito dos gestos e falas, aquele um não me adoçasse simpatia.
>
> Vieram vindo. Reparei no cavalo bem cuidado, por rédea trazido, pelame lustroso e arreios de prata. De couro nas vestes, somente cinta e calçado. Boi fujão, não seria. Agora, sim, pelo imperoso troar do vozeirão, apostei comigo mesma: marchante ou boiadeiro. E tome conversa de compra e venda, cada qual chorando seu preço.
>
> Santa Rita acudira meus rezares. Diz-que seca chegou, pasto secou, gado baixou. Daí, pode botar venda, enquanto resta carne e preço. Neste tal cuido, inda de longe, todo animado, Zé-Meu pedira cafezinho da hora. Certo ele, logo cumpri, esperançosa.
>
> O comprador, tipão de homem alvo, bem mais novo que Zé, sendo também mais cheio, corado e afilado. Mostrava modos sertanejos, embora que menos ronceiros, dizendo d'alguma fidalguia. Não nego que fosse tirado a bonito, vistoso mesmo (vige que Zé nem sonhe assim achando!...). Senti demora no aperto de mão e, bem confesso, quase me encandeio no alumiar do sorriso, respeitoso, porém tinhoso. Meio destreinada, esquente nas orelhas, findei lhe espiando as botinas. Escapuli para a cozinha, dizendo ser mode o café. Mulher bem procedida há que mostrar compostura. E, coração ainda estranhando, dei-me a ouvir tudinho das manhas e pendengas do negoceio deles (pp. 79 – 80).

A narradora situa a sua falta de traquejo e o seu papel social já no início do conto, ao descrever a chegada do forasteiro. Personagem sem nome, mas que a narradora lhe atribui inúmeros epítetos. Ela percebe a chegada do homem no momento em que tomava conta das panelas na cozinha. Referindo-se ao marido ora como "Zé", ora como "Zé-Meu", conta que ele recebeu o visitante com uma foice amolada nas mãos, debaixo de um pé de juazeiro grande. A primeira imagem do marido, a de homem bruto e de pouca conversa é reforçada logo em seguida, ao reproduzir a conduta dele diante do visitante: "Zé-meu, naquele jeito trancado dele, cubava o cujo a meio-olho, respostando em bom-tom quase resmungando".

A narradora, ao falar do tom de quase resmungo de seu marido, torna possível ouvir o eco de outro murmúrio em obra do regionalismo brasileiro. Escutamos a voz de Fabiano,

personagem de Vidas Secas, de Graciliano Ramos. Diz o narrador a certa altura sobre o marido de Sinha Vitória:

> Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais. [...] Montando, confundia-se com o cavalo, grudava-se a ele. E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. [...] Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopeias. Na verdade falava pouco. (RAMOS, p. 33, 2008).

A ponte feita entre as duas obras é de fácil construção e acesso por ser a de Melo herança de uma tradição iniciada décadas antes e tonificada por Graciliano Ramos. Os elementos comuns do regionalismo, sistematizados por Chiappini, podem ser observadas em *Vidas Secas* e "Transa de Gado".

Sobre o visitante que adentra o sítio, dizia-se interessado no gado de Zé, e a convite do chefe da casa, entra para tratar de negócio. O alpendre deixa de ser parte do ambiente privado do casal, passando agora a pertencer aos dois homens. À mulher, apenas o "direito" de permanecer na cozinha trabalhando. Mas, apesar do lugar que lhe é destinado, ela se aproxima da conversa, esticando o pescoço para dar conta do andamento do encontro. A esposa conclui, ainda longe, que as vestimentas de boa qualidade e a voz grave do visitante só podem ser a de um marchante.

Ao ser apresentada ao homem, a mulher parece dar um passo adiante em relação à sua imaturidade e à falta de traquejo, pois, de certo modo, se encanta com a presença daquele que não se sabe o nome, mas não se deixa levar por sua aparência: "tipão de homem alvo, bem mais novo que Zé, sendo também mais cheio, corado e afilado. Mostrava modos sertanejos, embora que menos ronceiros, dizendo d'alguma fidalguia".

Embora se dando ao direito de admirar a beleza do homem, a mulher se retira sob o argumento de que precisa olhar o café e reforça o seu papel de boa esposa: "Mulher bem procedida há que mostrar compostura". A sua conduta, a esta altura, já está desenhada. Ela sabe o papel ao qual se destina, cumpre este papel, mas age em desconformidade ao que lhe é imposto. Mesmo que seu posicionamento íntimo não interfira em suas ações, está presente em seu pensamento que, aliás, não teme em compartilhar com a narratária.

Depois do café tomado, a negociação do gado continua. A mulher temendo o pavio curto do marido, que já não suportava o preço baixo colocado pelo marchante, interfere na conversa: "Dei voto que os bichinhos fossem vistoriados, gavando-lhes o bom estado. Zé-Meu careteou suspiroso, rejeitando meu pitaco" (p. 81). A mulher participa da conversa sem ser convidada, e sob o olhar reprovador do marido, ainda percebe que está sendo admirada

pelo homem, como se fosse mercadoria. Diferente de Zé, o marchante concorda que é preciso ver o gado antes de fechar a venda. O marido sai para buscar o gado sozinho, mas antes, encara sua cônjuge, como quem a acusa de astúcia.

Nessa altura do conto, a mulher não é mais aquela descrita no início da narrativa: "verde e destraquejada", a que poderia ser chamada de esposa. Está muito mais próxima da prostituta. Isto porque o visitante lança olhares de interesse sobre ela e o marido lhe culpa por estes olhares, como se fossem frutos do desejo dela.

A queda da mulher no romance de 30, descrita por Bueno, também é percebida no conto de Bartolomeu Correia de Melo. Bueno comenta sobre a transição de um para outro status do papel feminino no romance, dizendo que "nunca se viu tanta mulher caindo na vida como no romance de 30" (BUENO, 2006, p. 303). Em "Transa de gado" a mulher passa de esposa à prostituta, de mulher casada à que sente desejos. Uma passagem rápida, marcada pela perda da inocência.

A queda da mulher na narrativa de Melo não é o ponto de chegada da personagem. É ponto de passagem. Se o fato de se intrometer na conversa de homens, de adquirir traquejo para lidar com o assédio masculino e perceber a beleza do outro torna a mulher imprópria para o casamento, também lhe capacita para o lugar de comando.

Depois que Zé parte para recolher o gado, deixando o comprador e a mulher sozinhos em casa, é iniciada uma sequência de diálogos, em que o visitante, já não precisando disfarçar seu desejo, deixa explícito o seu interesse pela mulher. Após algumas investidas, compõe versos:

> – A menina se desgosta
> ou já entende, de início,
> se lhe faço uma proposta?
> Chegar onde a gente gosta,
> pode ser ou tá difícil?... (p. 84)

As frases rimadas não encorajam a mulher, de outro modo, ela reage: "Vôtes, que moda mais troncha!" (pg. 84). A esposa procura o marido, olhando pela janela. O marchante para disfarçar, faz proposta de compra, mas a mulher recusa, dizendo que o acerto deve ser feito com Zé. Mesmo a mulher rejeitando as investidas do homem, resolve colocar um ponto final na história sem descartá-lo definitivamente: "Pra rejeitar sem maltratar, logo inventei desculpas pelas grossuras de José, explicando que sofreres tidos na prisão – por morte, por roubo, não – lhe renderam lunduns e malestouros" (p. 84).

O homem não se incomoda com a explicação da mulher e continua fazendo insinuações. Ela, já com dificuldades de resistir à tentação, evoca os santos disponíveis e aguarda a chegada do marido. É importante observar como se estabelece o jogo entre a forma branda da mulher se comportar diante da investida masculina e, a um só tempo, a sua firmeza, indicadora de resistência. Diz a mulher: "fui negaceando, negaceando com brandura, mas firmeza. Até que José enfim chegou, tangendo o gado curralinho adentro. Suspirei uma jaculatória" (p. 84).

A passagem reforça mais uma vez o amadurecimento adquirido com a experiência da chegada do visitante. A mulher não mais se vitimiza por sentir-se atraída pela beleza do homem, como no início de sua trajetória, e gaba-se da força possuída para resistir aos encantos, muito embora o marido não deseje saber o quanto a mulher resistiu, concentra-se na possibilidade de ter sentido desejo e passa a olhá-la com desconfiança. O lugar de comando, conquistado após a queda da mulher, fica evidente no desfecho do conto, quando a sua palavra e a sua astúcia impedem que o marido seja enganado pelo marchante

A narrativa termina com a vitória da mulher sobre os dois personagens homens. Um deles o marido, que não lhe dava o direito de atuar nas decisões da casa e lhe condenava pelo desejo que o outro poderia sentir pela esposa; e o homem, que subestimara a capacidade da mulher em compreender a intenção por trás do assédio explícito, fazendo com ele, o que certamente teria feito com o seu marido: trapacear.

O ciclo de estabilidade, queda e ascensão vivida pela personagem feminina é oposto ao ciclo das duas personagens masculinas. O marido, que no início era o único a determinar as regras, cede à interferência da mulher, primeiro quando sugere a vistoria do gado, e segundo quando ela trapaceia o marchante, impondo preço mais alto aos animais. O homem mesmo reprovando a interferência da mulher, é beneficiado por ela, muito embora a atitude da esposa tenha sido a sua condenação.

É interessante notar como em cada ciclo vivido pela personagem feminina existe uma maneira diferente dela se referir ao marido, denominando-o de José, Zé, Zé-Meu, meu marido e meu homem. Nos momentos em que descreve as ações do marido, ou se refere a ele, tomando por base a intimidade para com os seus sentimentos, a narradora trata-o como Zé, Zé-Meu e José, como podemos ver nas seguintes passagens do texto: "Embora Zé-Meu, pelo azedume, algo me devesse nessas mágoas sem forras [...]" (p. 83); "vendo Zé abrandar suas securas" (p. 82), "José me encarava, machucando o feijão, que nem remoesse alguma queixa" (p. 85). Nas passagens em que deseja ressaltar a virilidade do marido, trata-o como meu marido e meu homem, como nos trechos a seguir: "o sem-vergonha, perante meu homem,

d'água-pro-vinho, tornou ao respeito" (p. 84), "isso é lá com meu marido! – refuguei injuriada" (p. 84). As expressões que denotam intimidade com o sentimento do marido são repetidas vinte e duas vezes, enquanto a que destaca a sua virilidade, apenas duas. A preferência pelos termos Zé, Zé-Meu e José diminuem a força da representação da figura masculina no conto, sublevando a feminina.

Outro aspecto a ser destacado também diz respeito ao modo como a mulher se refere ao marchante. Apesar de não ter seu nome revelado, ele é substituído pelos epítetos: "o homem", "forasteiro", "o tal", "o cujo", "aquele um", "marchante ou boiadeiro", "o comprador", "tipão de homem", "tinhoso", "sujeito", "avesso safado", "o malino", "o diacho", "malfazejo", "aquele chiste", "o cara-lisa", "o azucrim", "salafrário", "sem-vergonha", "enganoso", "come-quieto", "desgranido", "galo-cego".

Os epítetos, transcritos na ordem em que são apresentados no conto, representam o andamento da narrativa. O homem é tratado com indiferença e distanciamento quando a narradora ainda não conhece sua intenção: "o homem", "forasteiro", "o tal", "o cujo", "aquele um", "marchante ou boiadeiro", "o comprador". Ao se dar conta da beleza do marchante, diz: "tipão de homem". Deste ponto em diante, por se vê encurralada – pela admiração sentida por ele, pelo desejo reprimido por ela e pela forma com que o homem a observa – a narradora passa a se referir ao marchante com desprezo: "tinhoso", "sujeito", "avesso safado", "o malino", "o diacho", "malfazejo", "aquele chiste", "o cara-lisa", "o azucrim", "salafrário", "sem-vergonha", "enganoso", "come-quieto", "desgranido". No desfecho da história, a narradora lhe atribui a última expressão qualificadora: "galo-cego".

As expressões que qualificam o marchante, somadas a outras observações feitas pela narradora, sugerem uma semelhança entre o comprador e o diabo ("tinhoso", "malino", "azucrim", "desgranido"...) ou mesmo ao lobo que se posta no caminho da pequena vítima. O homem é o anúncio de algo ruim que está para acontecer. Naquele período de seca e da escassez progressiva do gado, o marchante é a personificação da morte, ou daquele que rouba a inocência das crianças. É seu papel arrebanhar o gado franzino para matá-lo ou simplesmente possuí-lo. Por outro lado, a vítima percorre um caminho que a leva ao amadurecimento. Adquire malícia, percebe a ameaça e em seguida, sendo mais rápida que o malfazejo, o sobrepuja. Nesta perspectiva, o conto "Transa de Gado" é recipiente de outros resíduos culturais que estão para além dos reafirmados pelo regionalismo brasileiro. Pelo abrigo dado às estruturas das narrativas orais – tanto pela aproximação com um universo fabular próprio destas narrativas, quanto pela presença de uma narradora que conta sua experiência a outra mulher, como a preservá-la de incursão à risco semelhante.

A escolha por omitir o nome do marchante, aqui tomado como diabo, e incutir-lhe epítetos foi um recurso anteriormente utilizado por Guimarães Rosa. Em *Grande sertão: veredas*, a narrativa de Riobaldo, que ora afirma e ora nega a existência do avesso divino, é tomada por nomes qualificadores do diabo, tais como: anjo-caído, o azinhavre, o bode preto, o coisa-ruim, o cujo, o dado, das trevas, malino, o faca-fria, o pai da mentira, o que azeda, o tal, tinhoso, o tristonho e assim por diante. Alguns desses epítetos – o cujo, azinhavre, malino, tinhoso – estão registrados em ambas as obras.

Mesmo que não se trate de uma referência direta à obra de Rosa, o conto de Bartolomeu está inserido nesta trajetória da literatura brasileira, que é afetada pela cultura regional. Afinal, para o homem sertanejo – e os que preservam a cultura do sertão, estando no campo ou na cidade, no passado ou no presente – proferir o nome do diabo é o mesmo que evocá-lo.

O conto de Bartolomeu Correia de Melo, enquanto problematiza a relação da mulher, da religião, da seca, da falta de investimentos nos territórios afastados dos centros urbanos brasileiros, fala de uma realidade que ultrapassa sua região, seu país e seu tempo. É exatamente o que afirma Chiappini (1995, p. 155) sobre o regionalismo. Não se trata de confirmar a tendência que classifica de regionalista a literatura vinculada às áreas rurais onde são situadas as ações das personagens e as particularidades linguísticas, trata-se de enxergá-lo como um fenômeno moderno e, paradoxalmente, urbano; local e, paradoxalmente, universal.

4. O NARRADOR ENTRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE[11]

4.1. Um contador de estórias

Bartolomeu Correia de Melo assegura ser, tanto nos livros como em entrevistas publicadas em revistas e jornais, um contador de "estórias". Estória grafada com "e" para afirmar o seu direcionamento à: elaboração, construção, fabulação de suas narrativas. Conforme diz o autor: "Nas histórias de família, observo os causos, pego como mote, modifico e escrevo o conto" (MELO, 2012a). Seus escritos são, portanto, recriações do passado. Ao preterir a grafia "história", distancia seus contos daquelas narrativas que pretendem informar, transmitir acontecimentos do passado, sendo delas a sua versão oficial. Afirmando que seus escritos são estórias, o autor lança as migalhas de pão no solo de sua tradição: a tradição oral de contar histórias[12].

Ao utilizar a expressão "tradição oral de contar histórias", destacamos a presença de mais de uma forma de transmitir o acontecimento adiante: a falada e a escrita. Em sociedades ágrafas as histórias eram (e são) contadas na presença do narrador, há um contato real e efêmero entre aquele que fala e que ouve. A informação transmitida nessa situação leva em conta não apenas o fato a ser transmitido, mas para quem está sendo transmitido. Há nessa circunstância uma articulação entre o passado (contido na narrativa) e o presente (da narração).

O passado acumulado nas histórias é o resultado da experiência vivida outrora ou atualizada (quando aprende com a experiência do outro) pelo narrador. Em Bartolomeu Correia de Melo sobressaem as experiências de sua infância e juventude em cidade campesina. Esses dados do passado são lançados no presente, não como um diário afetivo, mas como material que mobiliza a percepção do leitor, já que esses dados estão revestidos do posicionamento crítico do autor. É preciso destacar que as narrativas de Melo são feitas para os olhos, estão registradas com palavras escritas, embora o autor se esforce por recriar um

[11] Artigo publicado nos anais do XIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, tendo como autor e coautor respectivamente: Maria Betânia P. M. da Rocha e Professor Dr. Derivaldo dos Santos.

[12] Optamos pelo uso da grafia história, tanto para os casos em que se trata da fabulação de acontecimentos, quanto para os casos de referência a eventos do passado, isto porque acreditamos não existir a exumação das intenções daquele que reconta (e não apenas conta) os fatos. Michel de Certeau (2015) coloca o historiador ao lado do projetista, que do presente, encena um tempo que não é o seu: "sua análise se desdobra 'ao lado' do presente, numa encenação do passado análogo à que o projetista produz em termos de futuro, defasada também com relação ao presente" (CERTEAU, 2015, p. 19).

ambiente que se aproxime ao das práticas orais. A esse respeito, a passagem seguinte do conto "Cavilação", também publicado no livro *Tempo de estórias* (2009), é ilustrativa:

> **Daí avante**, tudo fiz mais que **avexada**. Tanto, que me **enfiei no vestido** assim mesmo, nadinha por debaixo. Peguei a cesta e **rumei pro mercado**, sem avaliar se aberto ou fechado estaria. Com pressa, esqueci da sombrinha. Nas ruas, chuva muita e nem viv'alma; somente a devota aqui, zanzando atrás de goma e carvão. Ensopada e friorenta, como ainda assim estou.
>
> Passava na esquina da Rua esquerda quando, sem ninguém à vista, escutei um chamado vindo do Beco Mirim. [...]
>
> Fui virando o rosto devagar, olhando enviesado, pronta **pruma** honesta rabiçaca, mas **findei espiando** diretamente e não tinha ninguém. Já seguia caminho, rindo daquele engano, quando chamaram outra vez. A voz vinha de baixo, rente ao chão:
>
> – Aqui, Dona Francicleide!...
>
> Ora, ninguém caído estava, nem ao menos acocado, naquele bequinho sem esgoto nem porões. Somente um sapo, cururuzão avantajado, **tamanho quase dum peba**, ali parado num pé de parede. **Dei um tunco** e já passava adiante quando percebi que era justamente aquele sapo que chamava.
>
> Fiquei pasma com tal disparate. Sapo comum, agrandalhado, mas comum, **cururu besta de beira-de-corgo**. Se bem que algo emagrecido, sem aquele bucho inchado que todo sapo carrega. **Avaliei ser leseira minha**. Mas aí, **pulando pra minha banda**, **o cujo falou meio choroso**:[...] (MELO, 2009, pp. 36-37, grifo nosso).

O conto "Cavilação" é estruturado aos moldes de uma narrativa fantástica[13], fazendo uso não só dos elementos recorrentes no gênero, como animais que falam; magia; estabilidade, queda e recuperação das personagens; mas também utiliza expressões que se aproximam da fala, numa tentativa de reproduzir com palavras escritas, uma narrativa executada com a voz e os gestos.

As palavras e expressões destacadas no texto são exemplos desta transposição da fala. A fusão de pronomes e artigos, como no caso de "pruma", "pro", "pra", "dum" são exemplos de adaptações feitas pelo falante em contexto de pouca formalidade. A omissão de preposição, como no caso da expressão comparativa "tamanho quase dum peba", quando era de se esperar, pelas regras da gramática normativa, a preposição "do" iniciando a frase é indicativo desta transposição.

[13] A literatura fantástica, para Todorov (2012), trata de acontecimentos sobrenaturais, com os quais o leitor se relaciona de maneira reticente. O leitor se envolve com a narrativa, mas em certo momento se reconcilia com a realidade. "Quem percebe o acontecimento deve optar por uma das soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são, ou o acontecimento se produziu realmente, é parte integrante da realidade, e então esta realidade está regida por leis que desconhecemos" (TODOROV, 2012, p. 15).

A narradora fala de um fato ocorrido com ela buscando, no ato da narração, aproximar o dito com a realidade forjada. Trata-se, neste caso, da transmissão de uma experiência vivida, o que caracteriza, segundo Benjamin (1993) uma narrativa da tradição oral[14]. Mas, como dito anteriormente, os contos de Melo são feitos para os olhos, ou seja, estão inseridos na tradição da escrita e a história contada é fruto da fabulação de seu autor. Com a observação feita estamos buscando afirmar que a transmissão oral é uma prática que caracteriza uma tradição em passar adiante uma experiência, mas esta tradição não necessariamente é concretizada pela palavra falada, também sendo pela escrita.

"Cavilação" é introduzido por um "dito de boa sabença" – tal como referencia Melo – que diz o seguinte: "Todo causo cabe três estórias: a tua, a minha e a verdadeira" (MELO, 2009, p. 35). A epígrafe aponta para a tradição de contar histórias, onde aquele que ouve será, adiante, o que fala, com devidos acréscimos ou ajustes realizados pelo contador. Para além da epígrafe, que anuncia um causo fabulado, o título sugere a localização de onde parte o narrador, pois o termo cavilação figura no repertório cotidiano do norte-rio-grandense, usado para se referir a histórias criadas com o objetivo de burlar o ouvinte.

O conto é narrado por uma mulher, Francicleide, que tem como narratário – dentro da história – o marido, Genival. A mulher tece uma trama para justificar a presença de um homem nu, dentro do quarto do casal, que foi flagrado pelo marido quando este entrou em casa. Aparelhada com fatos e argumentos fantásticos, Francicleide passa a contar como encontrou aquele homem estranho na rua, ainda no corpo de um sapo.

A narrativa é iniciada pela fala da mulher, que chateada, se dirige ao marido, acusando-o de injusto por lhe pedir explicações. Diz ela: "Ora, faz mesmo questão que lhe explique? Por mim, nem carecia... Pois bom, sem tirar nem botar, lhe conto" (MELO 2009, p. 35). Percebe-se no trecho citado, que a fala da narradora – e personagem – muito se aproxima de uma fala cotidiana, típica do interior do Rio Grande do Norte. Os termos carecia (no sentido de precisava), botar (em lugar de por ou colocar), pois bom (para dar continuidade ao pensamento interrompido anteriormente) são percebidos como marcas da oralidade.

Francicleide vai fiando a história, atenta ao seu objetivo maior: burlar o marido. Mas, para além da falácia, a narradora se concentra em expor a sua angústia, que é também a de outras mulheres: dedicar-se ao marido sem dele receber o reconhecimento pelo trabalho e esforço empreendido. A trajetória percorrida pela mulher, até o momento em que encontra o príncipe-sapo, é marcada por queixumes, como vemos no trecho a seguir:

[14] Discutiremos a composição do narrador tradicional no tópico seguinte.

> Hoje mesmo, larguei minhas costuras, lembrada de passar punhos e colarinhos de quantas camisas. Mas a goma tinha acabado e também faltava carvão **pro** ferro de engomar. Ora, essas faltinhas você não perdoa mesmo, **pois não?** No menos das vezes, não diz, mas pensa em me chamar de lerda e descuidosa. Não mereço, mas esqueço tais ninharias. (MELO, 2009, p. 36, grifo nosso[15]).

Os queixumes de Francicleide se intensificam: "Nas ruas, chuva muita e nem viv'alma; somente a devota aqui, zanzando atrás de goma e carvão. Ensopada e friorenta, como ainda estou." (MELO, 2009, p. 36). O desejo da narradora é forjar a sensação de culpa no marido e, consequentemente, amenizar as cobranças por parte dele.

O investimento da narradora em burlar o marido é tanto, que ela lança mão de todos os recursos fantásticos disponíveis. Conta que o homem visto pelo marido, pulando da janela era, senão, um príncipe que ela havia desencantado. Este príncipe, ainda em forma de sapo, havia lhe pedido socorro na rua: "Não tenha medo, dona Francicleide, não quero nem posso lhe fazer mal. Apenasmente imploro sua ajuda caridosa. Se digne de ouvir, com toda compaixão, a estória do meu padecer!" (MELO, 2009, p.37).

Francicleide se embrenha na narrativa de modo que já nem parece fiar uma história para justificar a presença do homem nu em seu quarto. Ela detém-se a explicar como aquele príncipe teria se transformado num sapo. Diz que teria sido ele um príncipe desinteressado por mulheres – "Sempre me encabulava pra banda de mulher; tanto que nunca tive namorada [...]. Fico contente junto aos meus pajens, rapaziada alegre e formosa" (MELO, 2009, p. 39) –, dando a entender que, além de um pobre coitado, não poderia haver nada entre os dois, já que o príncipe-sapo preteria as mulheres.

Nesta altura do conto Genival está envolvido de tal modo com a narrativa, que sente vontade de rir com a fabulação de Francicleide, ela lhe chama a atenção: "Não se ria não, Genival, mode malembaraço no desfiar da estória!" (MELO, 2009, p. 39). É importante destacar que o marido não tem a sua voz reproduzida na narrativa, dele o que se sabe é através das observações feitas por sua mulher.

Francicleide vai concluindo a história, explicando que o príncipe foi amaldiçoado por uma bruxa, que na forma anterior de princesa, teria se apaixonado por ele. A bruxa transformou todo o seu reino em insetos diversos: gafanhotos, besouros, baratas, mariposas; cabendo a ele a forma de um sapo e rogou-lhe a maldição: "Nunca saberás se cada bicho que

[15] As palavras em destaque reforçam a aproximação do texto escrito com a oralidade.

engoles seria tua mãe ou teu pajem predileto. E nessa incerteza passarás fome, vagando pelo mundo em busca de mulher séria e bondosa que te redima" (MELO, 2009, p. 40).

Francicleide conclui para o marido que aquele homem pulando a janela quando de sua chegada em casa, nada mais era do que o príncipe que acabara de ganhar a sua forma humana, depois dela tê-lo desencantado. O homem saiu desajeitado por ter o marido entrado de supetão, sem antes avisar. O desfecho da narrativa coloca o marido em lugar desfavorecido, uma vez que passa a ser acusado de ter pensamentos injustos.

Nota-se que o conto está vinculado, pelos motivos já citados, a uma tradição oral de contar histórias, mas também a uma tradição literária iniciada séculos atrás e que chega aos dias de hoje como resíduo ativo de uma literatura – e de uma cultura – do passado. Estamos dizendo que o recurso adotado por Bartolomeu Correia de Melo para demonstrar a astúcia feminina já foi mote para obras clássicas, como *Decameron*, de Giovanni Boccaccio.

Decameron é composto por cem novelas, narradas por dez jovens diferentes, sendo sete mulheres e três homens. As novelas são distribuídas em jornadas e cada jornada é coordenada por um dos narradores, que determina o tema das histórias contadas naquela noite. Na sétima jornada, Dioneu determina o tema: "[...] fala-se do modo como, por amor ou para salvar-se, as mulheres burlam seus maridos, percebam eles ou não" (BOCCACCIO, 2013, p. 385).

Na primeira novela da sétima jornada, a mulher, assim como em "Cavilação", cria uma história fantástica para que o homem não perceba que está sendo traído. Deitada no quarto com o marido – situação inesperada para a esposa –, ao ouvir as batidas do amante na porta, diz se tratar do papão, que a tem assombrado e que fará uma oração para esconjurá-lo. A oração é feita em voz alta, uma forma de avisar ao amante que o marido está em casa e que a ceia preparada para aquela noite será deixada ao pé de uma árvore.

Mesmo que não se desenvolva uma análise aprofundada é possível perceber que os contos de Bartolomeu Correia de Melo se aproximam de uma obra literária escrita ainda na Idade Média, tanto por forjar uma situação de narrativa oral, quanto por expor a astúcia feminina, destituída de julgamentos negativos. Muito mais deseja os narradores de Decameron e do conto "Cavilação" aconselhar através de uma lição.

Cabe, mais uma vez, ressaltar que a sagacidade feminina não é um elemento arcaico, trazido por Melo para o interior de sua obra, mas um elemento residual e ativo na sociedade e na literatura. As histórias contadas em Decameron e em "Cavilação" poderiam ser histórias contadas hoje, pois permanecem vivas as situações detonadoras das narrativas.

O conto “Transa de Gado”, analisado no capítulo II, também caracteriza a tradição oral em Melo. A narrativa descreve uma realidade natural (pois suscetível às intempéries da natureza) de regiões agrestes, que são os transtornos causados pela falta de chuva e consequentemente pela morte do gado e escassez de alimentos, mas também tece a relação do homem com este ambiente e do homem com o homem. A narrativa não se dedica a reviver o passado, extraindo dele o que há de incômodo. Há em “Transa de Gado” a sombra do juazeiro grande, o café no alpendre, o cuscuz com guisado, mas há também a desonestidade, a ignorância, o preconceito.

Este material rico, pois nele há memórias afetivas e crítica social, entra em contato com o leitor, que bordeja o passado e o presente com novos recursos para compreender a sua própria relação com o espaço e o tempo. Estamos falando, então, de uma dimensão utilitária das narrativas de Melo, uma dimensão que Walter Benjamin (1993) considera indispensável às narrativas tradicionais. Para o crítico, a verdadeira narrativa tem sempre uma dimensão utilitária. “Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (BENJAMIN, 1993, p. 200).

As mensagens passadas no conto de Melo, como se vê no caso de “Transa de Gado” assombram o presente, já que o passado contido nos contos – aquele que se quer distante, por ser primitivo e arcaico – se mostra presente na atualidade do leitor. Assombrar o presente (mostrando que certos aspectos do passado estão ativos) talvez seja uma característica das obras que têm como fonte criativa, as memórias do autor e de seu lugar, mas confirmar ou negar esta hipótese não é o objetivo deste trabalho. O que vem se configurando até aqui na obra de Melo é o vínculo com a tradição oral de contar histórias.

4.2. O narrador de “Ai Jesus”: interstício entre tradição e modernidade

O destronamento do narrador – em posição de superioridade diante do fato narrado – foi um gesto da modernidade. Tenha sido pela integração da informação científica (e simbólica), como propõe Rosenfeld (2009), de que a terra deixava de ser centro para concretizar-se periferia no sistema solar, desfazendo a noção de perspectiva fundada nas artes; ou pela imposição do mundo administrado, que descartava o dito especial do narrador tradicional, como sugere Adorno (2012). O desfazimento da autoridade do narrador fez Benjamin (1993) acreditar que estava em vias de extinção a arte de narrar. No contra fluxo das dissoluções surge a obra do norte-rio-grandense Bartolomeu Correia de Melo, que

recupera a autoridade do narrador tradicional e faz renascer a poética presente na fala e no modo de vida de um povo entre o rural e o urbano.

A tensão entre o antigo e o moderno é imanente ao texto em análise, sendo o narrador a voz desta tensão. Mas quem é este narrador de "Ai Jesus!"? Um que se coloca em posição de autoridade diante do fato narrado? Um que fabrica seus relatos a partir da sua experiência? Um que fala por ouvir dizer? A partir destes questionamentos propomos a análise sobre a tipologia do narrador do conto "Ai Jesus!', mas já de pronto, sabendo que o diálogo entre valores da antiguidade e da modernidade dá à ficção do autor uma estrutura paradoxal, pois faz conviverem lado a lado uma e outra representação.

Para melhor compreendermos a confluência aludida, em sua forma de tensão paradoxal, partiremos do que foi dito por autores como Benjamin (1993), Rosenfeld (2009) e Adorno (2012) sobre o narrador em suas diferentes épocas, a fim de analisarmos a tipologia do narrador em "Ai Jesus!", conto publicado em 2003, na segunda edição do livro *Lugar de estórias.*

4.2.1. Interseções e ambivalências

Sobre o narrador da tradição oral, Benjamin (1993) restringe sua ação na contemporaneidade. Mais que isso, anuncia a sua morte. Aquele narrador que formulava sua fala a partir do substrato extraído da experiência vivida está em vias de extinção. Em seu lugar, um narrador fabulado pelo escritor que investe menos em produzir conselhos do que em conduzir o leitor às venturas e às desventuras de seus personagens.

A morte do narrador da tradição oral foi anunciada por Benjamin no ensaio "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov", escrito em 1936 – década que engendrou a Segunda Guerra Mundial. Assim, não se trata apenas da morte do narrador, também da morte do trabalho realizado com as mãos, da troca de olhares, da escuta, da experiência como fonte de sabedoria. Para Benjamin, era justamente este, o lugar das narrativas tradicionais, que, segundo o crítico, pressupõe modos de vida pré-capitalistas, antes mesmo de o homem ser guiado pela técnica científica e viver sob a égide do capital.

> A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos,

> apreendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.) A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão (...) é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros – transformando-a num produto sólido. (BENJAMIN, 1993, p. 220).

Trata-se, então, de saber que a relação humana aventada pelo trabalho artesanal é deixada para trás, uma vez que a ordem, no contexto da vida moderna, assume o lugar. Esvaziam-se as relações diante da nova forma produtiva: aquela que paulatinamente substitui mãos por máquinas, o homem pela função que exerce. O narrador é abalado por este novo modelo de produção e passa a ser guia de um leitor solitário. Um leitor que abandona a escuta conjunta – processada em conluio com as mãos e os afazeres – para ficar apartado da coletividade diante de um livro. Diz Benjamin (1993, p. 201) que a origem do romance tradicional é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.

O narrador da ficção, nesta realidade que se imprime, é colocado ao lado do leitor com o objetivo de contar uma história que "viu" acontecer. É a sua "experiência" que ele quer transmitir. Do desejo de proferir um discurso assemelhado ao discurso vivo, o narrador da ficção tem sua realidade convertida em paradoxo: goza de poderes inumanos – onipresença, onisciência e onipotência. Mas, o que é este ser que nos fala? E se qualificarmos de inexperiente, tal qual afirma Benjamin, de onde emanaria tamanha autoridade? E mais: a quem serve esta autoridade do narrador?

O narrador do conto de Bartolomeu é este que fala, numa perspectiva humana, sobre os acontecimentos, como se fosse possível circular por todos os espaços, conhecer todos os pensamentos, determinar os destinos. A descrição do sofrimento de Sinhazinha em noites de dia frio é exemplo do conflito entre aspectos humanos e inumanos do narrador:

> Naquelas difíceis vezes de arquejar sofrido, o periquito se achegava. Parolando aflito, sobe-que-descendo o punho da rede. Pousava-lhe o ombro mirrado e calava-se atento, cabecinha pensa de apiedado. Ensaiando gratidão no olhar ansiado, ela acarinhava-lhe as penas do peito. Ele então abanava as asinhas, como querendo abrandar o sufoco da dona. Depois, se enroscava nos cabelos suados, amoroso todo, catando cafunés. (MELO, 2003, p. 16).

Assim é possível dizer que o espaço do narrador no romance tradicional seria compatível com o da expressão divina (e também econômica, e também política), capaz de estar presente em todos os lugares, conhecer todos os pensamentos e definir os destinos ao seu

modo. A aproximação do narrador do romance tradicional com a expressão máxima da Igreja (e de um sistema econômico, e de um modelo político) fundamenta a afirmação de que a arte do discurso vivo está em vias de extinção: aquele que fala já não se vê, não se toca, não se ouve.

A afirmação se justifica, sobretudo, quando comparamos as fontes já citadas que alimentam as duas espécies de narradores em questão. O narrador da tradição oral extrai suas histórias de sua própria experiência e as comunica a outros seres no intuito de lhes serem úteis. Este é o pensamento de Benjamin. A fonte que alimenta o narrador do romance tradicional é a representatividade dos desejos coletivos, de uma sociedade guiada por valores que se pretendem irrefutáveis e eternos.

As especificidades deste narrador, que já não é o da tradição oral, são também delineadas por Adorno (2012, p. 57). Ele afirma que desde sempre o romance teve como objeto o conflito entre os homens vivos em suas relações petrificadas. A própria alienação caracterizou a estética do romance, isto porque "quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros." (ADORNO, 2012, p. 57). O conto em análise traz a alienação como conteúdo, como fica claro na passagem em que o narrador fala da solidão de Sinhazinha: "silêncio virando solidão, que virou mais saudade, que virava tristeza; que de tudo vira então..." (MELO, 2003, p. 16).

O romance tradicional – de modo particular, e de modo geral a ficção tradicional – pode para Adorno, ser comparado com o palco italiano do teatro burguês, que utiliza a técnica da ilusão para contar suas histórias. "O narrador ergue uma cortina e o leitor deve participar do que acontece, como se estivesse presente em carne e osso. A subjetividade do narrador se afirma na força que produz essa ilusão" (ADORNO, 2012, p. 60). A ilusão sustenta a proximidade da ficção tradicional com a realidade. "Até mesmo os romances que, devido ao assunto, eram considerados 'fantásticos', tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sua gestão do real." (ADORNO, 2012, p. 55).

No conto "Ai Jesus!", o narrador propõe o jogo de ilusão com o leitor. Investido do poder que cabe ao narrador onisciente, estrutura a história com detalhes de quem vê de perto. Os ambientes são reconstituídos em profundidade: ganham cor, textura, utilidade. É o que podemos ver na passagem seguinte, quando é descrito com minúcia a cozinha da casa de Sinhazinha.

> Degrau abaixo, a penumbra aconchegante da cozinha. Fogão de borralho, ágatas e alguidares. Petisqueiro com licores e compotas. Cadeira de embalo,

> daquelas de palhinha, enquadrada no claro da janela. Lugar de debulhar feijão ou rosário, desvelar tricotagens, ressonar e ressonhar. Seu cantinho de bem-estar, pastorando relembranças, apartada das feiúras do mundo, olhar perdido além das baforadas dos engenhos. (MELO, 2003, p. 14).

Os olhos do narrador atravessam paredes, mas também o corpo da personagem, revelando seus temores, suas lembranças, seus mecanismos de fuga: "dormia pedacinho, meio que sentada, ainda naquele cansaço, sonhando leseiras. Sonhava, apavorada se afogando na cheia do rio ou feliz voando sobre o vale, sorvendo a brisa doce dos canaviais." (MELO, 2003, p. 17).

A posição do narrador de "Ai Jesus!" é semelhante ao da ficção tradicional de que fala Adorno, muito embora o conto esteja distante do contexto que deu origem àquela ficção, o do florescimento da burguesia europeia, mas ao mesmo tempo nos revela como velhas formas de narrar e de se apreender a realidade são incorporadas a novas técnicas da narração em pleno contexto moderno.

O conto de Bartolomeu Correia de Melo preserva o desejo de aproximar os homens pelo viés da humanidade. Quando dá vida à história de uma senhora doente e solitária – uma das últimas herdeiras da tradição e morta pela modernidade – fala de uma sociedade esmagada pela velocidade, modismo, impaciência, solidão. Ao associar a surdez de Josefina ao desligamento com o seu lugar, o seu tempo e o seu povo, o narrador traz à superfície a ideia de que abandonar a tradição e submergir por completo na modernidade é também deixar de existir. É o que pode ser visto na seguinte passagem:

> No passar dos anos e repassar do trem, a vida pegava embalo no rumo do destino. A surdez vagarosa foi abafando a regalia daquelas coisinhas e distrações do seu agrado. O sino foi-se afastando solene; aos poucos, a chuva calou-se no telhado. Mesmo no pé-do-ouvido, o periquito apenas marulhava. E aquilo que mais, por falta, entristecia: apagou-se o *paco-pataco* e acabou-se o *café-com-pão.* (MELO, 2003, p. 16).

Sobre a ilusão do real, Adorno (2012) coloca que no curso do desenvolvimento que remonta ao século XIX e que persiste ainda hoje, a ilusão tornou-se um procedimento questionável. Ele fala do surgimento da ficção moderna, dentro de uma nova reflexão. "A nova reflexão é uma tomada de partido contra a mentira da representação, e na verdade contra o próprio narrador, que busca, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva." (ADORNO, 2012, p. 60).

Ainda segundo o crítico:

> Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador, como se o curso do mundo ainda fosse essencialmente um processo de individuação, como se o indivíduo, com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo. (ADORNO, 2012, p. 57).

No estudo intitulado "Reflexões sobre o romance moderno", Anatol Rosenfeld (2009) fala da transição do romance tradicional para o moderno, tendo como parâmetro as transformações no modo de compreender o funcionamento do sistema solar. Para o crítico a compreensão de que o sol gira em torno da terra, num primeiro momento e, num segundo, a de que a terra gira em torno do sol, são determinantes para as artes.

Para Rosenfeld (2009) existe considerável diferença entre perceber o mundo fincado em solo imóvel e em movimento. No primeiro caso, o mundo real é ideal. É representado tal como é visto (embora esteja sujeito à perspectiva do observador). É precisamente neste lugar que se encontra o narrador da ficção tradicional e também o de "Ai Jesus!", já que preserva os contornos das imagens projetadas no seu discurso. As vozes das personagens estão subordinadas à autoridade daquele que conta o que "viu". Não há pensamento, que não o empreendido pelo narrador.

No segundo caso, quando o chão se move, a imagem apreendida está desfigurada: dissolve-se a noção de perspectiva. A autoridade do narrador é deposta – o que não ocorre no conto de Bartolomeu. Segundo Rosenfeld (2009, p. 83), ao mover-se o chão, "desaparece ou se omite o intermediário, isto é, o narrador, que nos apresenta a personagem no distanciamento gramatical do pronome 'ele' e da voz do pretérito. A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade imediata".

Ainda conforme o crítico, a perspectiva é senão, a expressão de uma relação entre dois polos, estando o homem em um dos lados, e do outro, o mundo projetado. Quando a terra passa a girar em torno do sol acontece uma ruptura completa, ou seja, um dos polos é eliminado e com isso desaparece a noção de perspectiva. De um lado (o do homem), o fluxo de pensamento absorve a percepção de mundo; do outro lado resta o próprio mundo reduzido à forma. "Vemos, portanto, que a perspectiva tanto se desfaz nos romances em que o narrador submerge, por inteiro, na vida psíquica da sua personagem, como aqueles em que se lança no rodopiar do mundo." (ROSENFELD, 2009, p. 96). Para nós a sistematização de Rosenfeld é válida também para a ficção contística, principalmente no que se refere à técnica da narração.

Foi dito que a postura do narrador do romance moderno já não permite a distância entre aquele que fala e sobre o que se fala. O que se fala já não é pautado pela

verossimilhança. Vê-se, então, que o narrador do Conto "Ai Jesus!" se inscreve na narrativa como categoria do passado no mundo moderno. Um conto escrito em 1995 – quando já está naturalizado o distanciamento entre os homens e sua própria humanidade, quando as formas produtivas já desconsideram a troca de experiência, quando a voz subliminal da Igreja é abafada pela do mercado – não pode ter o objetivo de conformar os indivíduos naquela realidade cuidadosamente delineada pelo narrador, pois aquela realidade é, por excelência, uma visão inconformada do presente constituído de modernidade.

Em "Ai Jesus!", não por acaso, o leitor é convocado a penetrar no universo de Sinhazinha e, de dentro, é conduzido à estação final como se estivesse encarcerado no vagão de um trem (ou no corpo da personagem). O leitor passa a perceber as paisagens e os afazeres de outrora e ganhar consciência sobre o risco de manter a vida encerrada em si mesma, tal como mostra a passagem em que Sinhazinha, alheia à existência do trem e da modernidade a que representa, morre esmagada por ele.

O narrador do conto "Ai Jesus!' traz as características de um narrador da tradição oral de contar histórias – aquele a quem cabe, pela experiência vivida, transmitir a gerações futuras o legado de sua "tribo", além disso agrega traços dos narradores do romance tradicional e moderno.

O legado transmitido pelo narrador do conto analisado está nas expressões que caracterizam a cultura de seu povo. O uso dessas expressões pode ser observado na seguinte passagem:

> Nas mudanças de tempo, de safra ou de lua, aquele puxado malino, aturado desde menina, então se apresentava. Feito um aperto ardido nos bofes, encurtando o fôlego e espichando as madrugadas. Chegava na boca-da-noite, quando descia friagem no rio ou subia queimada nas canas. (MELO, 2003, p. 16).

Podemos dizer que as marcas do narrador de "Ai Jesus!" vão sendo impressas quando traz à tona certos juízos de valor. Em dado momento da trama, o leitor percebe que, para o narrador, olhar o trem passando é uma coisa meio tola, mas útil aos homens solitários: "No bem-cedinho da mesmice do seu todo-dia, havia um entretenimento costumeiro. Coisa meio tola, porém de valia pra quem sozinho assiste. A passagem do trem, sempre garantida, quase rente na calçada, em cima da hora da missa." (MELO, 2003, p. 15).

O narrador diz também que certos alvoroços não cabem a mulheres de idade e família, o que dá à narrativa uma representação de modos de viver tradicionais. Sobre Sinhazinha, diz que "findava, bem cedinho, fugindo para a igreja, no cuido redobrado das obrigações de

piedade. Porém, nunca a ninguém confiou tais nervosismos. Pantim sem cabimento, desadequado à compostura duma moça-de-idade-e-família." (MELO, 2003, p. 16).

O juízo de valor impresso pelo narrador está na observação de que as friagens do rio são mais prejudiciais que as queimadas de setembro. "Aqueles serões de comprida agonia amiudavam nas águas-de-março. A friagem reimosa do rio ofendia mais que as queimadas de setembro." (MELO, 2003, p. 16). Observa também que "trovão estrondou abalando os pilares do céu" e que "café frio não estupora com a chuva".

Essas marcas deixadas pelo narrador – sejam na forma de juízo de valor, de descrição do ambiente físico, do vocabulário, ou do cotidiano da personagem – valorizam a tradição na qual um dia ele esteve imerso. Uma tradição, que assim como ele, é abalada pela modernidade. Por consequência, fincado neste lugar de tensão e ameaça, o narrador dá o seu recado: é perigoso querer a tradição sem prestar a atenção na modernidade.

A tensão entre tradição e modernidade é matéria-prima do conto. O tempo-espaço onde está assentado "Ai Jesus!" é o da tradição. Aquela que se volta aos compromissos religiosos, às zonas rurais, ao croché e o labirinto, aos, romãs e araticuns; aos retratos bigodudos, porta-chapéus, marquesa e cristaleira; às prendas caseiras de debulhar feijão e rosário. Mas é também o da modernidade, que passa ligeira, determinando o tempo e abalando as estruturas.

Se, de um lado, da corda imprime força a modernidade, como podemos ver a seguir:

> No bem-cedinho da mesmice do seu todo-dia, havia um entretenimento costumeiro. Coisa meio tola, porém de valia pra quem sozinho assiste. A passagem do trem, sempre garantida, quase rente na calçada, em cima da hora da missa. Vinha que vinha, rebufando a cantinela do *café-com-pão*, pegando embalagem no rumo do sertão.
>
> Quando aquele *paco-pataco* de rodas e trilhos ressoava casa adentro, corria para os adeuses. Chegava na calçada bem a tempo de apreciar a procissão de janelinhas risonhas de gente. Com todo gosto, respondia sorrisos e acenos desconhecidos, querendo apanhar algum pedacinho das falas passageiras. Depois, retomava os afazeres, quase invejosa, imaginando o seguimento viageiro das conversas. Mesmo desconhecendo tais paragens, sentia naquilo um docinho de saudade. (MELO, 2003, p. 15).

Do outro, imprime a tradição:

> Pelo sim, pelo não, carecia de rezar na igreja o ofício de Santa Clara, afiançado invocador de estio. Iria no conseguinte, sem espera nem resguardo, pois que café frio não estupora com a chuva. Na pressa, esqueceu a janela aberta. Justo ela, tão cismada com gatos e gatunos...

> Saiu de casa meio atarantada, somente atentando em correr da chuva; trovoada estremecendo tudo. Sombrinha enviesada no açoite do vento, aspas vincando a seda desbotada. Barra da saia pingando, grudada nas canelas brancas. Desceu então a calçada, naquele avexame, quase que dum pinote.
>
> Grito indecente, sem medida ou compostura, sombrinha amarela rolando no chão. – *Café-com-pão, café-com-pão...*
>
> *Paco-pataco,* estalos de ossos, *paco-pataco*, estouros de tripas, *paco-pataco*... Sangueira berrante e café-com-pão. Carne alva rangindo entre rodas e trilhos, remoída no rumo do sertão. *Paco-pataco, paco-pataco*...
>
> Degrau abaixo, no contraluz da janela, o periquito ainda empoleirado, jeitinho penseiro... Foi quando aquele grito ressoou desconforme nas paredes defumadas da cozinha. Naquilo, o bichinho arrepiou-se, tremelicando as asinhas.
>
> Aí, de repente, falou. Embora gasguito e sofrido, falou igualmente adequado:
>
> *– Ai Jesus!...*
>
> E voou desengonçado, pra lá do rio; sobre a paisagem antiga do vale, feita de todos os queridos verdes. Subindo no contravento, cada vez menos triste e mais descabido, repetia:
>
> *– Ai Jesus!... Ai Jesus!...* (MELO, 2003, p. 19).

As janelinhas risonhas de gente que distraem Sinhazinha – e que a fazem lembrar antigas conversas – correm sobre os trilhos da modernidade, dispostos quase como tapete na calçada da casa da minguada senhora. O trem demarca o tempo da felicidade. Chega ligeiro e vai sem olhar para trás. Sinhazinha não tem medo do trem, embora trafegue "recuidosa" sobre os trilhos. Existe uma relação de conformação com a modernidade. A senhora deseja os trilhos enquanto passagem para as janelinhas risonhas, ao passo que os sobrepuja no afã de adentrar à Igreja.

A Igreja e o trem são colocados em oposição. O trem simboliza a modernidade. A Igreja: a tradição. Em favor da modernidade estão as janelinhas que passam risonhas de gente e que distraem Sinhazinha. Em favor da tradição, as orações que fazem com que se esqueça do mundo. A Igreja é o seu exílio. Quando os perigos se aproximam de Sinhazinha, é para lá que ela corre. Só o fato de perder a missa é o suficiente para lhe entojar o correr do dia.

Quanto mais Sinhazinha tem medo da morte, quanto mais Sinhazinha se fecha dentro de si mesma, mais se aproxima da Igreja. A surdez e o hábito de pedir socorro tão somente à Santa Clara faz com que abandone de vez os apelos da modernidade. O trem que um dia fora seu único alento, serve apenas para lhe provocar medo.

A morte da personagem por não prestar a devida atenção ao trem coloca o narrador momentaneamente contra a tradição – responsável pelo aprisionamento dos sentidos de Sinhazinha. Mas ao morrer Sinhazinha, ganha nova vida o pássaro que estava a lhe fazer companhia. O periquito que não sabe falar, mas que em noites de agonia chega muito perto de

ser gente, vivia preso. Sua liberdade se dá no momento em que Sinhazinha sai apressada e esquece a janela de sua casa aberta. Subsequente à morte da senhora Josefina. A liberdade do pássaro é um novo abraço à tradição.

O lugar do narrador diante do fato narrado é um dos fatores que ajudam a compreender a tipologia daquele que diz por meio da voz. Mas a tradição oral constitui-se de outras características, como a de preservar em si, o desejo de não perecer. Benjamin (1993) explica que uma narrativa da tradição oral não tem por objetivo encerrar a história, muito menos conduzir à única compreensão. “Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.” (BENJAMIN, 1993, p. 204). O caráter de inacabamento está atrelado ao fato dessas histórias conterem um enigma. Algo que queira ser decifrado, mas que o narrador não oferece respostas, apenas pistas.

O narrador de “Ai Jesus!” aproxima-se daquele da tradição oral, mas se lança a outras possibilidades. É também o condutor de uma leitura solitária, é sabedor de pormenores e articulador de destinos. De seu lugar, manipula a realidade tal qual um títere ou um monarca. Conhece Sinhazinha antes do leitor e delimita seus contornos:

> De longe, quase vulto de bruxa; de perto, semblante de fada madrinha. Chamava-se Josefina; mais querida e conhecida por Sinhazinha. Nunca inspirou verso casto ou profano, nem mereceu qualquer maledicência. Apenas uma moça-velha, das últimas netas pobres... Sozinha entre olhos e línguas, sempre de casa para a igreja. (MELO, 2003, p. 13).

Assentado em terreno firme, constrói mimeticamente o espaço diegético. Ou seja, conta mantendo precisos os contornos das imagens representadas, uma posição segundo Rosenfeld (2009), típica do narrador da ficção tradicional.

A narrativa resulta de uma estrutura paradoxal que compreende os dois lados da moeda, pois nela convivem tradição e modernidade, inscrevendo-se num espaço de ambivalência, de interstício e de tensão, porque une e faz conectar componentes opostos. Assim, o narrador do conto escrito pelo norte-rio-grandense, coloca-se como interstício entre tradição e modernidade.

5. RISO E AMBIVALÊNCIA NA FICÇÃO DE BARTOLOMEU CORREIA DE MELO

5.1. O riso como elemento de transformação

Ao afirmarem que os contos de Melo mais se aproximam de anedotas, os críticos[16] não souberam valorizar uma das características mais marcantes de sua obra: o riso. Não um riso qualquer, mas um capaz de mobilizar o indivíduo e promover transformações culturais, políticas e sociais. Bartolomeu Correia de Melo é um escritor contemporâneo, viveu as profundas transformações por que passou a sua cidade. Conheceu centros urbanos bem desenvolvidos, foi um pesquisador, lidou com tecnologias avançadas. Mas a modernidade consolidada – mesmo que em condições precárias, como é de se esperar de um país em desenvolvimento – não é matéria primeira de sua ficção. Seus contos trazem os elementos da tradição em primeiro plano e, quando os da modernidade ganham fôlego na história, como no caso do trem de "Ai Jesus!", ou do jipinho em "Altas Horas", são tratados como elementos forasteiros em relação ao lugar e tempo das histórias contadas. As personagens do potiguar andam a pé, de veículos de tração animal. Os elementos da modernidade, quando aparecem, são lidos – hoje – como do passado: o trem, um automóvel que é confundido com o besouro-do-cão, a luz elétrica em lugar de candeeiros e geradores de energia.

Então, quando Melo nos conduz a um tempo passado, ele mobiliza a consciência sobre quem somos na atualidade. Ou seja, para instigar uma leitura tridimensional do presente, entrega-se a um passado do qual é permitido rir, mas, na medida em que rimos do passado é possível perceber que estamos rindo de valores hodiernos.

É o que acontece, por exemplo, em "Besta Fera", conto em que trata da chegada inesperada de um veículo automotor. O veículo adentra a cidade de forma imperiosa, assustando os cidadãos. Pela cor, barulho e desgoverno, logo é assimilado como um exemplar graúdo do besouro rola-bosta. "Pense num mondrongo preto, vulto assim engrandalhado de besouro rola-bosta avexando ligeireza, zumbindo qual mangangá!..." (MELO, 2009, p. 121).

O veículo entra destruindo o que tem pela frente numa velocidade estranha aos da pequena cidade e, como confundido com animal valente e malfazejo, recebe pauladas, pedradas até cessar todos os seus movimentos. O carro para no meio da praça, tomando para

[16] Dentre os críticos que leram a ficção de Bartolomeu Correia de Melo como sendo de caráter anedótico, simples flagrante da vida banal ou uma forma simples estão Patriota (2012b), Gurgel (2001) e Onofre Júnior (2010).

si toda a atenção da cidade e o vigário desvenda o mistério: trata-se de um automóvel comprado pelo prefeito.

A construção cômica criada a partir da aproximação entre o automóvel e o besouro rola-bosta ao passo em que desconstrói o invólucro de poder do veículo também aponta para as conformações dos poderes vigentes – político e religioso – naquele local e tempo. Assim, rir do infortúnio dos poderosos de outrora, bem como da imperícia do povo é também um modo de rever relações análogas nos dias de hoje.

As imagens naturais das regiões rurais, as do litoral do interior do Rio Grande do Norte, assim como as expressões da fala do homem rústico e as relações travadas entre estes homens não fazem parte de um passado inativo, mas de um presente que está sendo constituído por resíduos ativos do passado. Quando Melo nos traz a história de uma mulher submissa ao marido, como no caso do conto "Transa de gado", mas que é capaz de burlar os dois homens da trama e sair vitoriosa, estamos diante de uma relação – pautada pelo patriarcalismo – e de uma situação mais antiga do que a invenção da escrita.

Já citamos a obra de Boccaccio composta na Idade Média, onde vemos nas novelas, modos semelhantes de relações sociais e táticas para subvertê-las. Na segunda novela da sétima jornada, Peronella – personagem responsável pela narrativa – nos dá uma pista sobre o sentido de passar adiante os mecanismos de subversão. Provocada pelo tema da burla dos maridos, Peronella fala de uma mulher que esconde o amante num tonel. Na introdução da narrativa chama a atenção dos ouvintes, dizendo que os homens costumam trair suas mulheres, mas também eles são traídos. Diz a narradora:

> – Caríssimas senhoras, os homens burlam tanto as mulheres, especialmente os maridos, que, se alguma vez ocorrer a alguma mulher burlar o marido, as senhoras não só deverão ficar contentes com o acontecimento, ou por terem sabido ou ouvido alguém contar, mas também deverão pessoalmente contar o fato em todos os lugares, para que os homens fiquem cientes de que, se eles sabem, as mulheres também sabem – o que só pode ser útil às senhoras porque, quando alguém sabe o que o outro sabe, não se mete a enganá-lo com facilidade. (BOCCACCIO, 2013, p. 392).

Com o trecho citado não estamos afirmando que a mensagem deixada por Peronella deva ser uma bandeira da atualidade. Mas podemos decompor esta mensagem em tantas outras, que falam ao presente. Uma delas é o sentido de passar uma história adiante para que mais pessoas se apropriem de seu teor. Trata-se de valorizar uma experiência por reconhecer o seu potencial libertador. Quanto mais experiência – própria e a partir da vivência do outro – tem o indivíduo, mais ele é capaz de compreender o seu lugar no mundo. Então quando Melo

fala da uma sociedade patriarcal, regida por valores religiosos, ameaçada por uma modernidade promissora, ele fala de uma experiência do passado, que ensina aqui e agora. Pois os poderes de antanho não são outros do presente, mas os mesmos com uniformes diferentes.

Bartolomeu Correia de Melo opta por falar deste poder, não de forma escancarada, como se rezasse uma cartilha, ou lesse um manifesto. Ele fala despretensiosamente, nos fazendo rir de nós mesmos. Rimos da história fantástica e cínica contada por Francicleide para enganar seu marido, rimos da astúcia de um homem corneado pela mulher, que é mais esperto que Lampião. Rimos do automóvel. Rimos de mensagens sagradas. Rimos da mulher que pensa poder comprar um pássaro estimado pelo dono. Rimos da surdez – tão cheia de meandros simbólicos – que mata Sinhazinha. Rimos, e este riso chacoalha, pois rimos não do passado, mas de um presente em curso.

As histórias contadas por Melo dizem que este presente cheio de promessas, encoberto por fachadas luminosas e entusiásticas, inebriado por suas grandes conquistas é quase o mesmo presente do passado. Para além de apontar a permanência vibrante de valores de outrora, Melo coloca esses valores em risco.

A Igreja está em risco em seus contos, assim como as oligarquias, o patriarcalismo, a voracidade de uma modernidade que está no gerúndio – sempre querendo suplantar o antigo com a promessa do novo. A sua obra põe em risco as vozes que partem do centro e que desejam se eternizar no centro. Buscando entender como o autor potiguar descentraliza as vozes sociais e conscientiza – mesmo que não seja esta a sua intenção – através de recursos cômicos, recorremos à obra do filósofo Mikhail Bakhtin, quando fala do riso e da literatura carnavalesca, bem como de uma literatura constituída por vozes equipolentes.

5.2. Reminiscências da cultura cômica popular

A antiga cultura cômica popular, de acordo com Bakhtin (1999), teve grande amplitude e importância na Idade Média e no Renascimento. O riso proporcionado pelas suas diversas manifestações (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, obras cômicas verbais – inclusive as paródicas –, insultos, juramentos dentre outras) opunha-se à cultura oficial, imobilizada pela seriedade. Estas manifestações "pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção [...]" (BAKHTIN, 1999, p. 5).

Assim como os demais ritos cômicos, o carnaval ocupava espaço significativo na Idade Média. Este rito, àquela época, caminhava ao lado dos festejos religiosos, tendo várias motivações – festas agrícolas, ritos civis, dentre outras. Como pontua Bakhtin (1999, p. 4): "nenhuma festa se realizava sem a intervenção dos elementos de uma organização cômica".

Antes de estabelecido o regime de classes, a seriedade e a comicidade, o homem e a divindade eram igualmente sagrados e festejados, porém, depois de estabelecida a autoridade da Igreja e do Estado, as formas cômicas passaram a ser caracterizadas como não oficiais, considerando-se oficiais os cultos e cerimônias ligados às duas esferas citadas da autoridade.

De acordo com o filósofo russo, enquanto os ritos e os espetáculos oficiais caracterizavam-se pela seriedade, pela consagração da estabilidade, da imutabilidade e da perenidade das regras, com vistas à manutenção de hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais da época; os ritos e espetáculos não oficiais, ao forjarem a quebra de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus, estavam por criar um mundo ao avesso (ou ao revés como prefere o filósofo), onde o povo experimentava uma segunda vida, baseada no princípio do riso.

Com as transformações por que passa o carnaval da Idade Media, principia-se no seio da festividade, uma linguagem própria, capaz não só de expressar as imagens e sensações do carnaval, mas também de transmitir esta percepção carnavalesca como destaca Bakhtin (1999, p. 9):

> Essa visão [carnavalesca], oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (proteicas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder.

Assim, essa linguagem é caracterizada por apresentar o avesso das coisas, portanto contempla as degradações, profanações, paródias, imagens do traseiro, do baixo (do ventre, dos órgãos sexuais, das fezes, dos pés, do chão, do inferno, do diabo).

Durante o carnaval nas ruas e praças os homens, todos os que participavam do jogo – homens com ou sem poder –, despiam-se de suas personalidades oficiais, abrindo mão das vantagens e desvantagens de relações previamente estabelecidas no mundo da seriedade. Camponeses, feirantes, padres, donos de terra deixavam de lado suas identidades e metiam-se em fantasias diversas. No espaço da praça pública, suspendia-se a oficialidade e, em seu

lugar, assentava-se um mundo paralelo, onde o indivíduo renascia e atuava em liberdade. Nas palavras de Bakhtin:

> [...] o carnaval era o triunfo de uma espécie de libertação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a tida perturbação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto. (BAKHTIN, 1999, p. 8).

Contrariamente ao carnaval, as festas oficiais olhavam para o passado, objetivando consagrar o momento presente. Consagrar o presente através do reforço dos poderes dominantes, sobretudo os da Igreja e do Estado. "A festa era o triunfo da verdade pré-fabricada, vitoriosa, dominante, que assumia a aparência de uma verdade eterna, imutável e peremptória" (BAKHTIN, 1999, p. 8), ou seja, as festas oficiais buscavam a manutenção das tradições, mas somente aquelas tradições que reforçavam os poderes dominantes e separavam o homem comum do homem de poder e de sua própria humanidade. Por apartar os homens, diz Bakhtin (1999, p. 8):

> [...] a festa oficial traía a *verdadeira* natureza da festa humana e desfigurava-a. No entanto, como o caráter autêntico desta era indestrutível, tinham que tolerá-la e às vezes até mesmo legalizá-la parcialmente nas formas exteriores e oficiais da festa e conceder-lhe um lugar na praça pública.

Assim, Estado e Igreja dão permissão para que a humanidade se manifeste fora de seus templos, ofertando a praça pública como espaço de tolerância para o encontro e as manifestações de humanidade.

No conto "Da Janela", a Igreja ganha as ruas em rito de consagração aos seus próprios símbolos. Os santos e seus feitos são venerados por homens simples e por representantes da autoridade. Mas, o que deveria ser festa sisuda e tradicional (no sentido de lembrar ao presente, o poder constituído no passado), aproxima-se de uma festa pagã. As vestes e lugares sociais (padre, marido, esposa, filha do coronel...) são colocados como fantasias de uma realidade desmascarada pelas mulheres que estão na janela.

O conto traz o diálogo de duas mulheres, Salete e Dorinha, que postadas na janela da casa do falecido Coronel Cosme Caiana, acompanham o rosário em homenagem a Nossa Senhora das Dores, padroeira da cidade. O nome da santa, Nossa Senhora das Dores, dialoga com o conto. Naquela cidade e naquele festejo religioso, mesmo que animados por orações, pessoas, fogos e carro de som, não está sendo sublinhada a alegria, mas o seu oposto: a dor.

Enquanto as personagens se embelezam, tecem comentários maliciosos sobre os que participam do evento religioso, desmascarando uma felicidade e uma perfeição aparentes.

Salete e Dorinha estão numa posição física e social privilegiadas. Elas estão na janela de um casarão e do alto conseguem observar os que caminham no chão. As representantes de uma aristocracia decadente, mas ainda festejada, são responsáveis pela duplicação das imagens circundantes na procissão. O padre é santo e demônio; a esposa é fiel e traidora; o rico é pobre. É interessante notar que Bakhtin (1999) descreve o carnaval medieval a partir desta duplicidade, tratam-se de imagens ambivalentes.

Diferentemente do carnaval da Idade Média e do início do Renascimento, onde as personagens são reais, são homens e mulheres que fizeram a escolha e tiveram a possibilidade de se fantasiarem e experimentarem uma vida forjada nas ruas e praças das cidades, as da obra de Melo são ficcionais, sendo suas fantasias apresentadas (padre respeitador, mulher de posses, família tradicional) ao passo em que suas personalidades são desveladas para o leitor. O riso nesta situação não é experimentado pela personagem da ficção, mas pelo leitor, que se vê imerso em um universo carnavalizado.

De volta ao conto, na medida em que a procissão se aproxima do casarão, as personagens são apresentadas por descrições breves: Mazinho (que segura a cruz do divino), Zabé Capela (magrela gasguita), Tininha (um dos anjinhos), João da Loja (bêbado), Ceição Batata (tem apenas o nome mencionado), Maria Rita de Neco Souza (aparenta estar grávida), Dona Coló (caduca), Paulim Coado (carrega a santa), Sacristão (acusado de tocar nos sinos e nos meninos), Saletinha (instrumentista que toca o bombardão na banda de música), Seu Agenor (homem maduro acompanhado de menina nova), Irmãs Vasconcelos (bem vestidas, porém falidas), Zazá (casada com um homem que gosta de homem), Biuzin de Creuza (rapaz de beleza admirada pelo marido de Zazá), Gavião (ex-detento), Janilza de Filó (mulher bisbilhotada durante o banho por Gavião) e Padre Afonso (magro e aparentando estar doente). As apresentações são feitas no texto da seguinte forma:

> Num quarto da frente do velho sobrado, Salete e Dorinha...
> – Chega, mulher! Mazinho já dobrou a esquina, com a cruz do divino.
> – Peraí, estou indo; não acho meu trancelim. Quede a loção?
> – Espia, vem todo espigado, o semostrador; mesmo terninho curto, todo ano.
> – Enjoei desse fresco besta; mais parece uma porta-estandarte!...
> – Tanto que te arrumas, só pra sair na sacada? Avia, lerdeza!
> – Vê se me ajudas nesse colchete. Será que engordei?
> – Viche, menina, estás mascarada! Deixa tirar...
> – Este pó-de-arroz é mais barato. E rende bem mais!
> "*Santa Maria mãe de Deus, rogai por nós, pecadores*..."
> – Escutas a voz de Zabé Capela no meio-do-mundo?

> – Respostando a oração arriba da multidão.
> – Mas não é? Eita, magrela gasguita! *Fhum*!
> – Indo pro céu, vai deixar Jesus moquinho!
> *"Santa Maria mãe de Deus, rogai por nós, pecadores"*
> – Ah, os anjinhos, mulher, que lindeza!
> – Lembras do nosso tempo de anjo?
> – Eram asas mais bem acabadas, feitas com pena de ganso.
> – Hoje é tudo de plástico, coisa horrorosa!
> – A mais bonita é Tininha, não?
> – Pois bem que puxou a benção das tias dela. *Fhum*!
> – Aquela maiorzinha até passou da idade de anjo.
> – Virando capetinha... Repara os peitinhos já brotando. [...] (MELO, 2009, p. 30)

As falas das personagens são intercaladas pela voz do carro de som, que puxa o rosário, repetindo única frase "Santa Maria de Deus, rogai por nós, pecadores...". O conto se encerra quando os fieis param diante da janela das mulheres e fazem uma oração para homenagear a família do saudoso Coronel Cosme Caiana. A figuração das mulheres diante dos fieis é descrita pelo narrador como sendo semelhante à de uma santa.

Quanto ao tempo da narrativa, ele se apresenta de forma linear. O conto se inicia com as duas mulheres se arrumando e, enquanto elas se preparam para receber a homenagem, vão se referindo as personagens que passam pela procissão: "– Chega, mulher! Mazinho já dobrou a esquina, com a cruz do divino. – Peraí, estou indo; não acho meu trancelim. Quede a loção?" (MELO, 2009, p. 29).

O diálogo travado entre as duas personagens principais do conto, Salete e Dorinha, costura a narrativa. As demais personagens são apresentadas de relance, na medida em que são evocadas nas falas das que estão na janela. Tais personagens indicam um conjunto de tipos sociais representativos da situação retratada: bêbado, padre, vaidoso, interesseiro, avarento etc.

As personagens configuram a população de uma cidade pequena, o que pode ser inferido tanto pela relação de proximidade que as personagens demonstram possuir – todas se conhecem – quanto pela valorização da prática religiosa do rosário e da devoção social por representantes de uma aristocracia rural.

Essas personagens, como se espera de um conto, são apresentadas na superfície, não se sabe de onde vieram, que relação estabelecem entre si, que futuro terão. Apesar disso, a fala das duas esconde verdades profundas que dizem respeito ao discurso de dessacralização da igreja e da aristocracia rural.

O narrador conta a história numa perspectiva de observador, não interferindo na composição das personagens. Este narrador não cria juízo de valor sobre o que descreve e não

se insere na narrativa. As vozes das personagens estruturadas em diálogos são as responsáveis por dimensionar a realidade ficcional descrita, como pode ser percebido na cena que fecha o conto:

> Breque de banda, bem floreado. Daí, esbarra o andor perante o casarão. Rachões na calçada, telhado encardido, paredes descascando, mas janelas adornadas por alvas toalhas de labirinto. Entre papocos, aplausos e pétalas de rosas, brada o carro-de-som [...] (MELO, 2009, p. 34).

Apesar de ser um texto contemporâneo da década de 1990, o conto "Da Janela" fala de um tempo que não é o de hoje e de um espaço já transfigurado, mas nem por isso um tempo e um espaço desarticulado dos problemas sociais do presente. "Da Janela" faz conexão entre o passado e o presente, sobretudo quando coloca como centro das atenções a religião e a aristocracia rural em estágio de decadência.

Em Melo fala-se da aristocracia rural, mas ela está em fase terminal. Fala-se da Igreja, mas ela já não é sagrada. Embora o conto traga como ação principal o rosário e a procissão, uma prática arraigada à tradição de cidades periféricas (em relação aos centros urbanos), essa ação não é isenta de críticas.

A procissão é apresentada aos moldes das manifestações em praças públicas da Idade Média descritas por Bakhtin (1999). O oficial, o sagrado, o intocável é substituído pelo não oficial, pelo profano, por uma tradição sujeita a revisões. Tanto é assim que o padre, ícone da Igreja Católica, tem o seu poder destituído: ele toca sinos e meninos. Além disso, o padre está no chão, caminhando lado-a-lado com as demais personagens e sujeito assim como as outras, às malícias das duas mulheres que observam tudo pela janela.

As mulheres são herdeiras dos bens materiais e simbólicos de um homem de poder e vivem à sobra de um nome: "Coronel Cosme Caiana". Nome, aliás, que remete a duas realidades: Caiana, aos canaviais e engenhos; e Coronel, ao poder destinado aos donos de terra. Mesmo sendo reverenciada ao término do rosário, indicando o importante papel ocupado por aquelas mulheres naquela sociedade, fica evidente que estão em queda.

A casa onde vivem trata-se de um "velho sobrado" (MELO, 2009, p. 29), descrito com precisão no encerramento do conto: "Rachões na calçada, telhado encardido, paredes descascando, mas janelas adornadas por alvas toalhas de labirinto" (MELO, 2009, p. 34). A descrição feita da casa e da janela também diz respeito à Salete e à Dorinha, que se esforçam para manter uma boa imagem com vestidos apertados e pó de arroz, mas por dentro têm nódoas e rachaduras.

Assim o conto está impregnado de contradições: o sagrado é profano, o poder é fraco, as mulheres cultuadas não são santas. Trata-se da descontinuidade da força de uma tradição, que se vulnerabiliza – mas se mantém e quer permanecer viva – diante dos apelos da modernidade. Uma modernidade que chega não com máquinas, com automóveis, com a velocidade, mas uma modernidade capaz de rever antigos assentos.

Por debaixo dos elementos que conduzem a trama – as mulheres da janela e o rosário – , o conto propõe o desvelamento de ideologias caras ainda em nosso tempo e espaço. O desvelamento destas ideologias se dá através do riso.

Uma dessas ideologias é a articulada pela Igreja. Uma ideologia que sustenta a sua própria soberania diante das outras estruturas de poder simbólico. O discurso da Igreja é forte e de longo alcance, ao ponto de confundir o que deve ser considerado social e natural. O conto "Da Janela" põe em cheque esse discurso.

A começar pelo padre, que não é sacralizado por suas condutas, ao contrário, é destronado quando recai sobre ele a suspeita de se envolver com mulheres e crianças. O próprio rosário, evento coletivo de devoção às crenças religiosas, é tratado como desfile de tipos sociais sujeitos aos julgamentos das duas mulheres, como pode ser visto no diálogo adiante:

> – Cada dia mais magrinho, Padre Afonso...
> – Falam naquela doença, tadinho.
> – Doença-do-mundo?!
> – Não, maldosa, doença-do-peito!
> – Vôtes, isso pega?
> – E por que pergunta?
> – Nadinha, não... (MELO, 2009, p. 33)

As personagens se dirigem ao padre como se estivessem numa posição superior a dele e de longe o vê pequeno, magrinho, frágil. No conto, o padre não representa a supremacia religiosa, ele sofre com a "doença-do-peito", mas também poderia ser com a "doença-do-mundo". Para além disso, a única voz concreta de expressão religiosa parte de um carro de som. A mesma frase "Santa Maria mãe de Deus, rogai por nós, pecadores..." é repetida inúmeras vezes com o objetivo – e trata-se de um recurso permitido pela cosmovisão carnavalesca (que destacaremos adiante) – de marcar a malícia no discurso das duas mulheres.

É fato que a relação entre a Igreja e os homens de poder (político, religioso, econômico) se mantém. Pois o ponto de chegada da procissão é a janela do casarão do Coronel Cosme Caiana. A reverência é feita, mas não há mais Coronel. Nem o casarão representa mais esta altivez (a calçada está rachada e as paredes com manchas).

Outro discurso ideológico, que pode ser discutido na obra, é o lugar da mulher na sociedade – de ontem e de hoje. A mulher foi sempre o gênero execrado pela Igreja Católica. Foi sempre o gênero perseguido, isso desde a Idade Média com as inquisições, e aprisionado em um conjunto rígido de preceitos articulados pela religião. À mulher foram dados papéis incontestáveis: o de mãe, o de mantenedora do lar, o de educadora. Mas as mulheres do conto estão num assento muito diferente do que lhes foi entregue e mais, são elas as responsáveis pela desconstrução da imagem ilibada da Igreja.

Assim sendo, o conto, ao passo em que nos traz a história de personagens do passado e de regiões afastadas dos centros urbanos, relativiza as vozes centrípetas da sociedade – aquelas que se desejam unas e verdadeiras e que afastam todas as outras vozes que possam contradizê-las – de ontem e de hoje; e o faz por meio do riso.

5.3. O riso da palavra: leitura de “Presepada”

O carnaval vem sendo tomado como uma das manifestações da cultura popular mais importante na composição do riso ambivalente, daquele que é capaz de promover mudanças. Bakhtin caracteriza o riso festivo como patrimônio do povo (e não de única pessoa), universal (que atinge a todos – até a quem não participa do carnaval) e ambivalente (alegre, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, que simultaneamente nega e afirma, amortalha e ressuscita). “O riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre o mundo em plena evolução, na qual estão incluídos os que riem” (BAKHTIN, 1999, p.11). Mas o riso do qual fala o russo – e que estamos reconhecendo a sua presença na obra de Melo – também está relacionado às obras verbais e ao vocabulário familiar da Idade Média e do Renascimento.

Nesse sentido, a literatura, como expressão da cultura cômica popular, é perpassada pela visão carnavalesca do mundo, sendo o riso desta literatura, também ambivalente e festivo. As obras verbais resultaram do trabalho de homens (escolares, clérigos, eclesiásticos da alta hierarquia e teólogos) que se libertavam provisoriamente de suas obrigações para se entregarem ao prazer da escrita. Surgiram desse trabalho inúmeras paródias (de leituras evangélicas, orações, litanias, salmos, epitáfios etc.) que eram toleradas, “em certa mediada”, pela Igreja (a ressalva quem faz é Bakhtin).

A literatura cômica de linguagem vulgar também compunha as obras verbais da cultura cômica popular, onde eram encontrados escritos semelhantes às paródias já citadas, bem como canções, lendas sagradas, predominando textos que escarneciam do regime feudal

e de sua epopeia heroica. Para além destes, desenvolve-se outros gêneros cômicos, como debates carnavalescos, disputas, diálogos, elogios e peças cômicas.

Afora as festividades e as obras verbais, o vocabulário familiar e público da Idade Média e do Renascimento, também é uma significativa manifestação da cultura cômica popular. Percebemos, em certa medida, a permanência deste vocabulário na obra de Melo, isto porque é tomado pela cosmovisão carnavalesca.

Levando em conta a noção de resíduo, segundo pensamento já mencionado de Williams (1979), destacamos que a obra de Melo não apenas abriga traços residuais da literatura cômica popular da Idade Média e do Renascimento – como é possível demonstrar através de aproximações com os textos escritos pelo potiguar e os surgidos no período citado –, mas também de uma tradição vivida pelos homens de seu lugar e de seu tempo.

A permanência das forças religiosas e de manifestações populares que podem ter origem no período medieval, ou mesmo antes dele – como os cantos de incelenças, jograis, folguedos, espetáculos circenses –, talvez tenha sido responsável pela constituição de uma atmosfera semelhante à atmosfera medieval, gerando, em consequência, uma literatura que abriga valores vinculados a esta realidade.

No conto "Presepada", citado no primeiro capítulo deste trabalho, é possível perceber o uso de expressões familiares e imagens rebaixadas (ligadas ao baixo corporal: ventre, fezes, orifícios, ânus), desconstruindo as formas oficiais de organização da sociedade e promovendo o riso ambivalente.

O título, como já dito, abriga os caminhos tomados pela narrativa, que passará a contar a história de dois ajudantes de igreja, que desejando colaborar com o padre, acabam por inventar uma pomada milagrosa que alivia os sintomas de ardência. É interessante notar que o próprio termo "presepada" antecipa a relação entre sagrado e profano. O termo é o desdobramento de "presépio" (do latim *praesepium*), utilizado para designar a representação do cenário de nascimento de Cristo. No Brasil, com o passar dos anos, o substantivo ganha nova forma – presepada – e novo sentido: espetáculo fantástico e ridículo[17]. De evento sagrado passa a ato profano, algo semelhante ao que ocorre aos coroinhas, que intentam dirimir o sofrimento do padre e findam por promover espetáculo cômico e herético.

A presepada do conto está concentrada na armação dos rapazes, que fabricam e distribuem um preparo de pimenta, borrifado em folhas de jornal, para os feirantes que defecam no descampado próximo à igreja. A descrição do acontecimento é dada da seguinte

[17] O sentido de espetáculo fantástico e ridículo foi apreendido do dicionário Priberam, disponível na internet em: https://www.priberam.pt/dlpo/presepada

forma: “Pois foi um tal de matuto pinotando moita afora, a correr rompendo mato, tropeçando nas ceroulas, pular de bunda no rio e grunhir com voz tremida, chorando o oritimbó, a pedir sopro, uns pros outros...” (MELO, 2009, p. 155).

No trecho citado, destacamos não só a utilização das expressões familiares como “bunda” e “oritimbó”, mas a imagem construída com auxílio destas expressões. Fica evidente a confusão de homens pelados, correndo em direção ao rio. A afirmação de que grunhiam com voz tremida e pediam uns aos outros que soprassem o ânus é um recurso cômico, que utiliza elementos de uma linguagem rebaixada.

Extraindo o aspecto risível – profano – do conto e permitindo que apenas a voz sagrada ressoe, podemos resumir a história da seguinte forma: dois ajudantes da Igreja, vendo o mal-estar do padre com o odor emanado do mata-pasto, criam uma estratégia para impedir a permanência do mau cheiro. Paralelo à “limpeza” do local, os coroinhas fabricam uma pomada milagrosa, que tem sua fama espalhada pelas cidades vizinhas, e que passa a atrair a atenção de devotos de Frei Lotero: “patrono das partes baixas, curador de flores-brancas e hemorroidas-de-botão” (MELO, 2009, p. 154).

Com a fama da pomada, a cidade passa a ser visitada. Romarias são feitas em homenagem a Frei Lotero, trazendo como consequência um crescimento inesperado: a capela ganha sinos mais potentes – agora podem ser ouvidos numa maior distância –, o mata-pasto se transforma em pátio para nova feira, cria-se comércio de artigos religiosos.

De outra feita, se destacarmos a visão profana, o resumo aponta outros caminhos: Chico Brote e Quim das Ervas, meninos-velhos ajudantes de Igreja – “dois cabrinhas donos de sonsice presepeira que divertia o vigário e achacava o sacristão” (MELO, 2009, p. 149), resolvem dar fim ao odor que invadia a capela na hora da missa e ganhar dinheiro a um só tempo. Com o consentimento de Marieta “com seu malrimado nome” (MELO, 2009, p. 150), coletam o maior número possível de pimentas e transformam em líquido curtido e ardente. Ao passo em que fabricam o líquido, desenvolvem uma fórmula milagrosa:

> sebo de bode capado, banha de tejuaçu, cuspe de masca de fumo, alvaiade de engraxate, pó de flor de agrião, azeite de carrapato, raspa de sabão de coco, resina de eucalipto, mel grosso de jandaíra, colorau pra colorar e óleo de cravo-da-índia pondo realce de cheiro (MELO, 2009, p. 152)

A fórmula se transforma em pomada fresca e branda, que deverá ser vendida como remédio milagroso para a queimadura no ânus, provocada pelo preparo de pimenta. Após terem utilizado o jornal encharcado de líquido malfazejo, os traquinas fazem roda na feira e

apresentam “o produto milagroso dos tempos dos faraós, cuja receita secreta foi perdida e foi achada sete vezes em mil anos. A *Geleia do Oriente*, com treze dons sanativos, tal *Geleia do Oriente* ungia treze mazelas” (MELO, 2009, p. 152).

Descoberto o “milagre” da pomada, novo rumo toma a cidade, que passa a ser visitada. E se antes o lugarejo não tinha sequer sinuca, cabaré e time de futebol; passa a contar com outros costumes e negócios: “*Mangaba’s Royal Casino*, *Brother Lotero’s Boite* e *Mata-Pasto Motel*”. E a pomada do oriente, gel abençoado por Frei Lotero é profanada e vira gel lubrificante.

Somada ao uso de expressões familiares, a escolha de outro idioma – o inglês – para designar os estabelecimentos comerciais eclodidos com o recente desenvolvimento econômico da cidade, realça questões como o apagamento das tradições locais pela assimilação de tradições emanadas por cultura hegemônica (ou que se pretende hegemônica).

O realce é possível graças a utilização de elementos risíveis. Apesar de fazer referência ao *Royal Casino* (ícone da cultura pop, norte-americana), bem como utilizar das regras internas do idioma (inversão, em relação ao português, do lugar do adjetivo e substantivo, bem como a utilização do “apóstrofo esse” para indicar propriedade), o nome dado ao estabelecimento (*Mangaba’s Royal Casino*) não prescinde do dado local: a mangaba. O mesmo acontece com o nome da boate (que aproxima o sagrado ostentado pelo santo ao profano presente na finalidade da propriedade) e com o nome do motel, que a um só tempo faz uso do local e do universal, do tradicional e do moderno.

O aspecto cômico advém do jogo entre os opostos – que escarnece do intento em tornar universal, rico, moderno; um estabelecimento apenas por dar-lhe um nome em inglês –, como, se tornar-se moderno (maduro), fosse o mesmo que abandonar a sua primeira casa: a língua materna. Aqui retomamos as palavras de Bakhtin (1999, p.11), citadas neste capítulo: “O riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre o mundo em plena evolução, na qual estão incluídos os que riem”.

E, se por um lado, a voz oficial toma a fórmula milagrosa como fruto de um milagre, por outro, o milagre é desfeito e passa a ser visto como resultado da armação de dois espertos rapazes. Em “Presepada” há o sagrado (e há mostras de que o sagrado é reverenciado, pois a missa é assistida, o padre é figura central da organização social, os símbolos e eventos da Igreja são respeitados: sino, capela, romaria, santo), mas há também o profano (presente nas expressões e nas imagens associadas às fezes, ao ânus, às tripas; como também nos comentários que desconstroem a imagem do sagrado). O sagrado e o profano são imagens que dialogam e que geram o nascimento do riso ambivalente.

Com as versões oficial e não oficial do evento principal do conto colocadas em diálogo, percebemos a manobra da Igreja de se apropriar da produção feita à margem (fora de seus domínios), no intuito de ter preservado o seu poder. Como descreve Bakhtin (1999) isso aconteceu com o carnaval e outras manifestações da cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento, que foram agregadas aos festejos oficiais da igreja católica. Hoje, por exemplo, o carnaval é uma festa do calendário cristão.

A manobra da igreja descrita por Bakhtin, também pode ser compreendida à luz do pensamento de Raymond Williams (1979), quando fala que o resíduo cultural (que não pode se expressar em termos de cultura dominante) é incorporado por este centro de poder, afastando a possibilidade de distribuição das forças. Assim, a Igreja admite o carnaval e a pomada, pois seria perigoso tê-los distantes de seus auspícios. Não é à toa que a Igreja – como visto no conto – se associa ao comércio.

O vocabulário ao qual estamos nos referindo é um que surge nas praças públicas, pela suspensão de regras e tabus da vida cotidiana. Nessas circunstâncias, diz Bakhtin (1999, p. 14), criava-se "um tipo especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de estabelecer na vida ordinária. Era um contato familiar e sem restrição, entre indivíduos que nenhuma distância separa mais".

Sendo assim, a linguagem familiar da praça pública passa a ser caracterizada por uso de grosserias – palavras e expressões injuriosas –, sobretudo as blasfêmias. De acordo com Bakhtin (1999, p. 15), essas blasfêmias "eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam".

Aquelas formas de linguagem eram eliminadas do conjunto de expressões oficiais e durante o carnaval mudavam de sentido. Segundo o autor russo, "graças a essa transformação, os palavrões contribuíram para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo" Bakhtin (1999, p. 15). De modo geral, as expressões verbais excluídas da oficialidade – reativadas na praça pública – assimilaram a atmosfera carnavalesca sendo afetada pelo riso e o afetando.

Em "Presepada" há uma passagem em que a blasfêmia adentra a igreja e a voz oficial se reverte em objeto risível. A "catinga de bosta" (MELO, 1999, p. 149) vinda do mata-pasto atormentava o padre Antão, que proferia desaforos secretos aos responsáveis pelo mau cheiro. Porém, certa feita, dizia em sermão o padre: "Meus irmãos, vos afirmo com certeza que a vida no celibato..." (MELO, 1999, p. 149) quando foi interrompido pelo odor espalhado com a ajuda do vento e completou: "é merda pura!" (MELO, 1999, p. 149). Assim, podemos dizer

que o riso não apenas foi provocado pela expressão vulgar “merda pura”, como também pela profanação do matrimônio, cerimônia cara ao catolicismo.

Percebemos, então, que as manifestações da cultura cômica da Idade Média e do Renascimento (festas, obras verbais e vocabulário) foram profundamente envolvidas pela ambivalência carnavalesca, permitindo a criação de um universo paralelo onde os homens experimentavam uma vida livre de regras e tabus. O riso no contexto em questão era a expressão máxima da liberdade, sendo gerado dentro das manifestações populares e se materializado, também, pelo vocabulário familiar.

Na obra *Tempo de Estórias*, outros dois contos podem ser tomados como narrativas envoltas em uma atmosfera carnavalesca, pois que o riso surge de paródias de histórias heroicas do nordeste, mais especificamente, do Rio Grande do Norte. Os contos “Cabo Catota” e “Tira-teima” destituem, através do riso, os poderes vigentes do passado e do presente. Ambos os contos dialogam com a trajetória de Lampião nas terras nordestinas, não deixando de lado outras conversas importantes como a que trava com o coronelismo e com a Igreja.

5.4. Epopeias decaídas

Como dito anteriormente, as paródias epopeicas dos feitos históricos compunham o conjunto das manifestações verbais da cultura popular no contexto da Antiguidade, Idade Média e Renascimento. Em Melo, o riso cômico também resulta da burla de eventos significativos da história, sobretudo, a nordestina. “Cabo Catota” e “Tira-teima” têm uma personagem em comum – Lampião – e a forma como esta personagem é apresentada contribui para a edificação e ruína de antigos e novos valores que a cercam.

O conto Tira-teima, diferente de “Cabo Catota”, não se vale de evento histórico qualquer, mas dos valores atribuídos à personalidade de Virgulino Ferreira e de seu grupo e dos nomes que atribui às demais personagens: os cangaceiros. (As personagens citadas no conto, como cangaceiros, de fato existiram. Há registros históricos das atividades de Mergulhão, Cobra-Verde, Ponto-Fino, Chá-Preto, Zé-Coqueiro, Sabino e Carcará). Neste conto, Lampião é tomado por homem poderoso e malfazejo, e o riso surge de sua queda.

Para além da descrição dos atos de Virgulino, os epítetos atribuídos a ele colaboram com a construção de sua personalidade. No conto é chamado de: Maioral, bandoleiro, coalho, capitão, chefão, bandido e malfazejo. Disto pode ser inferido que na narrativa, a personagem tanto é poderosa quanto má.

O conto se estrutura a partir do mote: a trapaça do fraco sobre o forte. O fraco é um homem de região litorânea, franzino e bajulador, que decide pedir proteção a Lampião. O forte, Lampião, prepara uma emboscada para matar o fraco, mas é ele quem se prejudica, pois que sua esperteza e vileza são dele apartadas.

Para promover o riso pela difamação e enfraquecimento da personagem histórica, o conto leva em consideração os valores atribuídos ao cangaceiro. O cangaço e o percurso feito por Virgulino Ferreira da Silva no nordeste brasileiro é descrito, em nosso tempo, a partir de duas vozes: uma que o sustenta como herói e outra como bandido.

O Lampião bandido, de modo geral, é descrito como baderneiro, que depõe a ordem estabelecida, revoltado, assassino, impiedoso, corruptor de homens, destruidor de famílias e cidades, vingativo. Também de forma genérica, o Lampião herói é visto como símbolo da resistência, homem de bravura e inteligência, destemido e líder competente.

"Tira-teima" leva em conta a voz que coroa Lampião como herói e a partir do riso burlesco, retira-o deste assento. Faz-se necessário destacar que a visão de Lampião como herói é resultado de uma construção muito mais popular, que oficial. A presença do narrador-personagem como homem pobre – velho cambiteiro – reforça a ideia de que a voz popular é que define o cangaceiro como herói. No entanto, o fato de ter sido a imagem criada a partir do povo – das vozes periféricas em relação ao centro de poder – não confere a ela, a imagem, o caráter de indestrutibilidade. É destrutível exatamente porque se deseja única.

A expressão que dá título ao conto, tira-teima, aponta a passagem mais tensa e significativa da narrativa. É quando são colocadas à prova a esperteza e a força de Lampião, nesse ponto da narrativa, "Relampinho" – apelido forjado pelos cangaceiros e atribuído a "Manoel Fulano, do engenho Catanduba" (MELO, 2009, p. 72) – além de não ser morto na emboscada arquitetada por Virgulino e os demais homens, silencia os cangaceiros, se mostrando mais ágil e esperto que eles.

Conta o narrador personagem, que a história se passa no sertão do Cariri, quando estavam em atividade os cangaceiros. Neste espaço-tempo um homem de nome Manoel Fulano se aproxima do acampamento do grupo de Lampião, pedindo abrigo por estar fugindo da polícia. O crime cometido por Fulano foi um assassinato: matou o homem que "buliu" com sua irmã. Ao se apresentar, diz ser de "Maxaranguape, quase chão praieiro" (MELO, 2009, p. 72).

A imagem do fraco vai sendo construída a partir da desvalorização, que começa no nome da personagem: Manuel Fulano. Um nome comum – Manuel – seguido de "Fulano", que pode ser qualquer um. Para além do nome, a descrição do homem como rapagote

franzino, “sete palminhos de magrez amarela, mudo e zolhudo” (MELO, 2009, p. 72) contribui para a composição da imagem. Mas não é só. Este homem é desacreditado também por outros motivos: quer integrar-se ao grupo por estar fugindo da polícia, nasceu numa região quase litorânea (não tão feroz quanto o sertão), é bajulador (estratégia característica do fraco) e parece não compreender as más intenções dos cangaceiros (ingênuo).

Sem perceber que está sendo engabelado, Manuel Fulano é questionado sobre o seu dom, que confessa ser a velocidade. Em tom de pilhéria lhe atribuem o apelido de Relampinho, no que Manuel aceita de pronto. Relampinho é convidado a demonstrar a sua habilidade, momento em que Virgulino planeja a morte do rapaz, posto que o considera descartável. Segue o trecho da narrativa onde acontece o tira-teima:

> – Pois bem, seu Relampinho, pegue esta arma, recue quatro passos, aponte pra mim e pegue fogo!
>
> – Capitão... – titubeou – Assim, desse jeito, vosmecê deitado na rede?...
>
> – Avante, macho lerdo, que já lhe mostro ligeireza! E se apure na pontaria!...
>
> – Sinhô que manda, por seu gosto, apois, cumpro com meu desgosto! – arredou a culpa.
>
> Ele espiava aperreado os ladeantes, como esperançasse contraordem. Enfim, dando-não-dando seguimento na menção de atirar.
>
> – Capitão, me perdoe, mas – ainda apelava – guarda certeza nessa lambança?...
>
> – Dispara isso logo, relampo de merda! – cutucou o bandido.
>
> – É pra já! – *tum-buum*! – tiro papocou.
>
> Fumaceiro de pólvora barata encobriu tudo... Ninguém abriu a boca, até que a cerração se dissolveu... Lá estava a rede vazia, e Lampião se rindo fora dela.
>
> Haja palma e assobio. Festejavam a chegança da parte mais cruenta.
>
> – Carcará, recarrega o bacamarte, botando todo capricho! – mandou com voz diferente.
>
> Diz-que enfiaram, cano abaixo, uns bagos de chumbo grosso e mais uma rolimã de aço. Tudo isso em riba dum carrego duplo, bem socado com bucha de macambira.
>
> – Chegou sua vez, Relampinho! – falou desabusado.
>
> –... Nhô-sim...
>
> – Deita logo nesta rede e põe os pés pra dentro, traste mofino, mas sem balançar, viu?!
>
> Com meio-sorriso que ninguém decifrava, o rapagote obedeceu desapressado. E arriba do aguardar silencioso, somente a brisa segredando na folhagem da oiticica.
>
> O malfazejo empunhou o bacamarte, deu três passos para trás, dormiu na pontaria e...
>
> – Adeus, quizila! – *tum-bum*! – despachou.
>
> – ...
>
> Quando a fumaça clareou, deu-se a pasmaceira. Pois viram o diacho do amarelinho, ali bem junto de Lampião... Todo ancho e risonho, com a rede enrolada debaixo do braço.

> Nos ermos dos ares, um grito de gavião malpareceu zombeteiro.
> – *Pinhéem*!... (MELO, 2009, p. 77).

No trecho citado percebemos a atitude de submissão de Manuel em relação a Lampião, já que se dirige a ele como "capitão", "sinhô" e "nhô"; enquanto que Lampião o rebaixa, chamando-o de: "seu Relampinho", "macho lerdo", "relampo de merda", "traste mofino" e "quizila". As expressões que desqualificam o homem fraco são expressões de insultos e injúrias, como requerido pela literatura cômica popular da Antiguidade Clássica, Idade Média e Renascimento.

A imagem do homem que impõe respeito pela inteligência é severamente desconstruída pela força das palavras injuriosas remetidas a Relampinho, pois, quanto mais fraco (lerdo, merda, traste, mofino, quizila) é percebido homem, maior é a queda sofrida pelo forte. O riso prospera desta queda, que revela a outra face, a dupla imagem.

A dupla imagem do cangaço também é gerada no conto "Cabo-Catota", mas, diferente de "Tira-teima", o que se desvela é o cangaço como sinônimo de força. Se em "Tira-teima" a voz do narrador é também a de uma personagem do povo – uma voz periférica –, em "Cabo-Catota" esta voz é oficial e de centro, pois que proferida por um cabo da polícia. No entanto, mesmo sendo esta voz instituída de autoridade, é no conto a voz responsável por usurpar o poder da milícia, entregando-o ao cangaço.

"Cabo-Catota" parte da épica batalha ocorrida no fim da década de 1920, na cidade de Mossoró, quando Virgulino e seus companheiros foram expulsos por militares, com apoio da população. A batalha é relembrada com orgulho pelos mossoroenses até hoje, que, inclusive, incluíram a reconstituição do evento nos festejos juninos. Todos os anos é encenado nos palcos da cidade o espetáculo "Chuva de bala no país de Mossoró", texto assinado pelo potiguar Tarcísio Gurgel.

Porém, diferente do espetáculo, a versão da batalha como ato de heroísmo e resistência dos mossoroenses é desacreditada no conto. O épico em Melo pode ser lido como paródia com fatos reais e esta paródia tanto faz rir quanto refletir. O convite à reflexão inicia já na epígrafe selecionada por Melo para antecipar o tema do conto, diz a epígrafe: "Não vemos os causos/ como eles foram;/ mas, como nós somos/ (*sabença Malentendida*)" (MELO, 2009, p. 63), ou seja, o autor anuncia que a visão da batalha ali apresentada diz respeito ao Cabo-Catota em particular, à milícia e ao Estado de modo mais abrangente, o que quer dizer que esta visão não é prova cabal da realidade, mas uma versão da realidade, construída a partir de um conjunto de valores atinentes ao cabo (e ao que representa).

A narrativa é iniciada com o lamento do policial, que foi rebaixado a civil. O lamento de Catota apresenta os tipos de relações estabelecidas naquele contexto. Os homens de poder – da milícia e do Estado – são também os donos de terra. São eles que por conta própria entronam e destronam quem quer que seja: até aqueles que se colocam como seus servos na vida particular.

Cabo-Catota que pensava ser amigo da família "deles" (assim descrito sem citar nomes e cargos), desde menino os servia a ponto de ter sido preso por votar no lugar de eleitores já falecidos e de casar com uma mulher que havia engravidado "dele" – filho do dono da fazenda. Nesta empreitada o cabo foi traído por sua esposa, Noca Preta, "mulata viçosa" (MELO, 2009, p. 64) e se viu desobrigado do matrimônio assim que precisou fugir com medo de ser morto por cangaceiros.

Apesar de não serem o centro do conto, realidades são levadas à superfície para que sejam vistas e discutidas: a relação de favoritismo estabelecida entre os homens de poder (representantes do Estado, da milícia e da aristocracia rural); a condição duradoura de serventia dos pobres (no caso do Cabo-Catota) e das mulheres (representada pela cozinheira da casa, Noca, que também era Preta); o medo incutido nos fracos: Catota ao narrar os acontecimentos abre mão de dar "nome aos bois", preferindo apresentar os fatos sem nomear a autoria dos atos; e a corrupção no processo eleitoral.

No início do conto o apelido "Catota" já vai ganhando sentido, pois além de fraco, bajulador e homem traído era também covarde. É este homem rebaixado quem dá voz e sentido a batalha ocorrida na cidade de Mossoró.

Cabo-Catota passa então a justificar a razão de sua fuga e inquere ao interlocutor – personagem que ganha existência no final do conto – se ele conhece a fotografia. A fotografia é um dado histórico presente na ficção de Melo. Trata-se de uma imagem feita por autor desconhecido – "foi um jornalista galego que bateu o instantâneo" (MELO, 2009, p. 64) –, trazendo a figura do cangaceiro Jararaca, cercado por dois policiais: João Batista e João Arcanjo. Na versão do Cabo-Catota Jararaca está cercado por ele e por Zuza Canhoto "aquele de queixo inchado" (MELO, 2009, p. 64).

Nesta passagem do conto a posição do cabo em relação ao cangaceiro e à batalha já parece se encaminhar para a desconstrução da versão oficial, que trata Lampião e seus homens como bandidos e a batalha como evento bem planejado e bem sucedido, isto porque retrata Jararaca não como covarde e perverso, mas como forte e corajoso. Descreve o narrador:

> Mesmo amansado pelas dores mostrava briosa feição. Nem parecia varado de bala, o bruto! Pedação de cabra, pois me creia, ainda que sentado, quase chegava a meu tope. Pelo visto, apelido malbotado; senhor-dono de feroz coragem, mais afoiteza de onça parda que aleivosia de cobra jararaca. Debaixo de tudo aquilo, quebrou e não se dobrou, fui testemunha. E sustento que nele nem tiquei; pra mangar nem judiar. (MELO, 2009, p. 64).

Ao apresentar Jararaca como "pedação de cabra", "dono de feroz coragem", o narrador sugere que admira o cangaceiro, justo por apresentar caraterísticas contrárias as suas. Nesta toada o riso já tem se estabelecido com auxílio da figura do Cabo-Catota. Rir-se de Catota, mas também da história.

Revelado o motivo da fuga: o medo de ser perseguido por cangaceiros, o policial passa a descrever a batalha. A introdução ao momento vindouro se dá com a confissão que faz sobre si mesmo, um homem de "novent'anos, cada dia mais encatotado" (MELO, 2009, p. 66). O riso que recai sobre o narrador neste momento é essencial, uma vez que desqualifica a voz de quem fala. O cabo aqui não é somente um rebaixado a civil, mas a velho e a encatotado (palavra que aglutina, na narrativa, vários sentidos: excremento, homem traído, burro, frouxo, bajulador, fraco). A credibilidade do policial é análoga a do bêbado e do louco, tipos sociais recorrentes na literatura, cuja existência costuma questionar os valores dados como unos e verdadeiros.

Desta feita, Catota revela que por pouco não participa da batalha, pois lhe faltava arma. Desfazendo-se do Estado e da milícia reclamava o excesso de homem valente e a escassez de pau-de-fogo: "sobrou para mim aquele bisaquim de munição que aparece no retrato, com refugo de bala de todo calibre. [...] Diz-que tinha até bala veterana de Canudos" (MELO, 2009, p. 66). E não era a arma do militar, a única com problema, outras tantas ficaram sem bala ou utilizaram munição de outro calibre.

O narrador cai direto no dia da batalha, extraindo nome do alto e baixo escalão, dispensando também a descrição da estratégia traçada dias antes. Cabo-Catota lança as personagens no meio da cidade, debaixo do tiroteio, onde balas eram disparadas por todos os lados, inclusive da torre da igreja, motivo pelo qual, revela o cabo, diz-se que naquele dia choveu bala em Mossoró.

O narrador não deixa de reconhecer a qualidade do "truque do general" (MELO, 2009, p. 67), que evacuou a cidade, deixando apenas os combatentes de pronto para receberem os cangaceiros, mas também impede que se propague a ideia de que os cangaceiros demonstraram covardia e partiram em retirada sem antes enfrentar batalha. Diz Catota: "Muito duvido das falações que, na hora do fogo, moreno ficou cinzento nem rosado

amarelou; tudo intriga safada, politicagens". O narrador só combate as "falações" por se dar conta que elas existiram e que foram largamente projetadas.

Segue relatando a batalha como pasmaceira, contando que tanto eram os tiros e de tão incompetentes mãos, que às vezes atirando para cima – como ocorreu com ele – acertava-se embaixo. Tendo sido atingido um dos cangaceiros – como bem conta a história oficial – outro foi ferido logo em seguida por tentar ajudá-lo. Novamente o narrador se vale de opinião difundida, neste caso a de que o cangaceiro que prestou socorro estava preocupado tão somente em furtar o companheiro, e acrescenta desfazendo o boato: "malfalastria deslavada, essa" (MELO, 2009, p. 68).

Antes de seguir com o andamento da narrativa, o ex-militar confessa afeição por Jararaca e diz ter lhe dado um peteleco só para afastar suspeita de alguma simpatia. A passagem em que enaltece o cangaceiro ferido na batalha é tomada pela cosmovisão carnavalesca, uma vez que se somam à voz do narrador, miríades de vozes que se comungam e se repelem, compondo um cenário em profundidade. Segue o trecho em que relata sua admiração por Jararaca:

> Pediu penico, não, home-macho. Debaixo de peteleco, pois diz-que, mesmo ferido, levou vareio miúdo. (Juro que dei-lhe somente um croque, pra livrar suspeita de alguma simpatia.) Gemeu nadinha; devolvia com maus olhares. Pediu foi punhal na mão e que viessem de cada em cada... Cabra-da-peste, bicho quente, arrochado todo! Chamou tudinho pro campo da honra, com voz mansa e adequada, sem rasgar xingação no desafio. (MELO, 2009, p. 68).

O trecho citado confirma o que sugere a epígrafe: "Não vemos os causos/ como eles foram;/ mas, como nós somos". A fraqueza de Cabo-Catota o fez admirar a força de Jararaca, mas, sugere o texto a pergunta: se é a força da milícia a destacada, o que pretende omitir os relatos oficiais desta história? Novamente se projeta no conto de Melo um cenário rico, de luzes e sombras, onde os eventos podem ser percebidos para além de seus contornos e este cenário só pode ser construído por intermédio do riso.

5.5. Literatura e serpentina

Os termos literatura carnavalizada e cosmovisão carnavalesca são termos que estão ligados diretamente às pesquisas de Mikhail Bakhtin, sobretudo àquelas que resultaram na sua tese acerca da obra de Rabelais, qual seja: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais (1999). Para entender a obra do autor francês,

o russo mergulhou nas várias manifestações da cultura popular da Antiguidade, Idade Média e Renascimento, relacionando estas manifestações – os ritos, as festas, as obras cômicas, o vocabulário – a uma visão de mundo fortemente afetada pelo riso.

Embora bastante desenvolvido na obra citada, o entendimento sobre o riso já estava presente em *Problemas da poética de Dostoievski* (2010), onde Bakhtin tratava da dissolução do autor diante do herói, ou seja, da dissolução de vozes centralizadoras. Este tema, de acordo com Carlos Alberto Faraco (2009) – que faz uma análise das ideias desenvolvidas pelo Círculo de Bakhtin – estava conectado à utopia bakhtiniana, que era, senão, a democratização das vozes. Diz Faraco que o filósofo russo, imerso num mundo monológico, sonhava com outro bem diferente:

> um mundo radicalmente democrático, pluralista, de vozes equipolentes, em que, dizendo de modo simples, nenhum ser humano é reificado; nenhuma consciência é convertida em objeto de outra; nenhuma voz social se impõe como a última e definitiva palavra. Um mundo em que qualquer gesto centrípeto será logo corroído pelas forças vivas do riso, da carnavalização, da polêmica, da paródia, da ironia. (FARACO, 2009, p. 79).

Deste modo percebe-se que Bakhtin credita ao riso engendrado pelo carnaval, o poder da dissolução das forças centralizadoras, muito embora reconhecesse que sua origem estava vinculada às formas mais antigas do riso ritual. O autor russo explica que o riso ritual voltava-se para o supremo, ridicularizando-o. Ridicularizava-se o deus Sol para coagi-lo a renovar-se e renascer, por isso ser o riso, ambivalente.

Como explica Bakhtin (2010), todas as formas do riso ritual estavam relacionadas com a morte e com o renascimento, com a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo). O riso carnavalesco, não mais o ritual, também se volta contra o supremo para forjar mudanças. Nega-se buscando renovação. Mata-se para ver renascer. Rir, neste contexto, é um ato de negação da realidade vigente; mas também de incentivo às transformações. Era este riso – ambíguo, que faz morrer e renascer – o riso presente na obra de François Rabelais e que fez o russo percorrer o caminho das manifestações cômicas populares desde a Antiguidade até o Renascimento.

Mikhail Bakhtin destaca que a obra de Rabelais não é própria da Idade Média, mas articulada a partir de uma cosmovisão carnavalesca bastante afetada pelas manifestações cômicas populares deste período. O que chama de cosmovisão carnavalesca é o conjunto de características inerentes ao carnaval, como o riso ambivalente, a simbologia das ações carnavalescas como a coroação e destronamento, a troca de trajes, o uso da linguagem familiar (as blasfêmias, insultos...), que unidas tais características formam um corpo chamado

de cosmovisão carnavalesca. Rosse Marye Bernardi (2012, p. 78) define a cosmovisão pensada por Bakhtin, como uma energia "capaz de contaminar tudo e todos, e possibilitar transformações socioculturais".

Nesta perspectiva uma literatura carnavalizada é uma literatura envolvida pela energia carnavalesca, que contamina tudo e todos. De acordo com Mikhail Bakhtin (2010, p. 149) tal literatura pode ser compreendida como aquela que "direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades do folclore carnavalesco (antigo ou medieval)". Não importando, e a ressalva quem faz é Bakhtin (2010, p. 122), o quão distante temporalmente esteja a obra em relação à Idade Média: "aqueles gêneros que guardam até mesmo a relação mais distante com as tradições do sério-cômico[18] conservam, mesmo em nossos dias, o fermento carnavalesco que os distingue acentuadamente entre outros gêneros".

Sendo assim, o riso presente na obra de Rabelais, Decameron, Bartolomeu e de tantos outros escritores é o riso nascido a partir da cosmovisão carnavalesca e suas obras, nesta perspectiva, são percebidas como literatura carnavalizada.

Há, então, uma diferença muito grande entre um conto anedótico e um que é constituído pela cosmovisão carnavalesca. Não há em Melo apenas o desejo de fazer rir, sendo este riso efêmero, despretensioso. Trata-se de um riso que escarnece dos valores centralizadores e esta é a força da sua obra: permitir a distribuição de vozes.

5.6. Democracia pela distribuição das vozes

Como citado anteriormente, Bakhtin aspirava um mundo democrático onde as vozes fossem equipolentes – possuíssem a mesma força –, onde o gesto centrípeto fosse "corroído pelas forças vivas do riso, da carnavalização, da polêmica, da paródia, da ironia". De certo modo o autor russo via nas obras de Rabelais e de Dostoievski a materialização de seu ideal: a primeira subvertia as forças oficiais pelo uso das imagens (e da linguagem) carnavalizadas e a segunda diluía a força do ditador da ficção moderna: o narrador.

A obra de Melo também é uma das que resistem ao vigor das vozes centralizadoras. Reconhece sua existência, mas nega o seu contínuo domínio. No livro *Tempo de estórias* o autor traz vinte contos, sendo todos eles perpassados pela visão carnavalesca, pelo riso

[18] Bakhtin discorre sobre o sério-cômico, apresentando alguns gêneros que compunha esse campo da literatura. Apesar da dificuldade explicitada em definir os limites do sério-cômico, diz que "os antigos percebiam nitidamente a originalidade essencial desse campo e o colocavam em oposição aos gêneros sérios, como a epopeia, a tragédia, a história, a retórica clássica, etc." (BAKHTIN, 2010, p. 121).

ambivalente, que desconstrói a autoridade de vozes como a da Igreja, a do patriarcalismo, a da modernidade e a da aristocracia rural.

Vimos que nos contos "Transa de gado" e "Cavilação" a voz dada à mulher redirecionava as forças centradas na voz masculina. No primeiro caso, a mulher, mesmo sem nome, é quem narra a história, tendo o seu ponto de vista privilegiado. Ainda que sua voz ressoe a partir da cozinha, em meio aos afazeres domésticos, a mulher compartilha como burlou dois homens de uma só vez e ainda obteve vantagens nos negócios. No segundo caso também é da mulher a voz que narra. Esta voz feminina é impregnada de malícia. Seu intuito é enganar o marido. Fala sem ser interrompida por ele, só ela tem o direito de se exprimir e a mulher que trai e engana o marido não é castigada. O adultério feminino não é condenado. Não há uma lição a ser dada à mulher que nega as virtudes que lhe são atribuídas socialmente, como ocorreu na literatura do Romantismo e até mesmo do Modernismo brasileiro.

No conto "Da janela" e "Cavilação" a Igreja tem seu poder revisto, já que seus elementos: ritos, representantes, manifestações, são alvo do escárnio. Ambos são perpassados pelos duplos oficial/não oficial, sério/cômico, rico/pobre, sagrado/profano, divino/mundano (alto/baixo), forte/fraco. Embora colocados lado a lado, os duplos não têm suas forças equilibradas, incidindo sobre o fraco a valorização. Em "Da janela" a procissão é motivo de troça: os que dela fazem parte são ultrajados e ultrajados por mulheres que fazem parte de uma aristocracia rural decadente. Em "Cavilação" não há injúrias proferidas diretamente, mas a imagem de uma instituição ilibada e poderosa é desfeita quando a cidade e a própria Igreja são beneficiadas por um preparo de pimenta feito para curar ferimento no ânus.

Nos contos "Cabo Catota" e "Tira-teima" são enfraquecidos o cangaço e a milícia. Os contos aparecem no livro postos um depois do outro, sugerindo uma unidade temática. Mas se, no primeiro caso, a força de um cangaceiro é admirada pelo narrador – um cabo rebaixado à civil –, no segundo, o representante maior do cangaço, Virgulino Ferreira, tem sua empáfia desvanecida. Em "Cabo Catota", ao passo em que a braveza de Jararaca vai sendo admirada pelo militar é a sua própria fraqueza que vai sendo colocada em evidência. Não apenas a fraqueza do Cabo, mas a da instituição militar e do governo – das vozes oficiais. De outro modo, "Tira-teima" é articulado a partir do reconhecimento de que existe em derredor do cangaço, uma força atrativa (embora seja uma força não oficial), mas esta força é enfraquecida na medida em que um homem comum sobrepuja Lampião. Com isso, podemos inferir que a obra de Melo democratiza as vozes, distribuindo-as de tal forma que seu exercício máximo é dar a voz aos que, ao longo da história tiveram o direito de expressão usurpado.

6. TRÊS TERÇOS DE UM ROSÁRIO: APONTAMENTOS SOBRE "ROMARIA"

6.1. Paisagem

"Romaria" conta a história de um antigo mercador de artigos da fé que, não tendo mais recursos para uma viagem confortável, divide espaço com romeiros em um pau-de-arara com destino à Juazeiro, no Ceará. Assim como os romeiros, essa personagem, que também é o narrador, busca encontrar a graça divina para curar uma doença difícil de ser tratada pela medicina convencional.

A história é passada ao leitor ou a um narratário implícito, simulando atualidade em relação ao que está sendo dito. Ao passo em que o narrador vai percebendo os acontecimentos, através de um fluxo mental, eles vão sendo transmitidos.

A partir do olhar que lança sobre os demais passageiros do pau-de-arara, são compartilhadas as suas histórias, tendo sempre como elemento comum um sofrimento (acidente, doença incurável, mau comportamento). Ao todo são contadas as histórias de vida de cinco personagens e a do próprio narrador. O conto se encerra quando uma delas cai do caminhão, interrompendo a sequência de relatos. Por consequência do acidente, a personagem principal morre e encontra-se com Padre Cícero, sendo essa a derradeira narrativa.

A epígrafe do conto "Romaria" é anunciada pelo narrador, como se fruto de sua escolha. Assim está escrito como referência: "Dito Mais Lindo da Santa Missa". Com a expressão: "Senhor, eu não sou digno/ que entreis na minha morada,/ mas dizei uma só palavra/ e minh'alma será salva!" (MELO, 2009, p. 157)[19] a narrativa se inicia. A sugestão é de um convite ao leitor, que penetra na morada construída pelo relato do homem em trânsito: entre cidade do interior e a que abriga a estátua construída em homenagem ao Padre Cícero. Entre as duas, uma distância medida em dois dias e uma noite de viagem em pau-de-arara.

Na perspectiva da personagem, ganham espaço não apenas as suas memórias e suas inferências sobre a realidade em curso, mas a paisagem dada no instante mesmo em que lança o olhar sobre ela. O chão de barro, os buracos, por exemplo, estão imbricados à narrativa, tanto que em certos momentos – como veremos adiante – demarca tomada de consciência por parte do narrador. O primeiro parágrafo do conto nos dá uma amostra de como paisagem e narrativa se entrelaçam:

[19] A partir deste ponto passamos a indicar como referência, apenas o número da página.

> Rodas rodando. Parece que a estrada estrebucha debaixo do caminhão. Cada catabil, uma chuçada – ai! Quando passa nesses leirõezinhos, que chamam costela-de-vaca, miúdos da gente como se desapregam. Coração cai pra barriga, tripas sobem pra goela – ai! Dor doendo, ringir de ferro nos ossos. Chega pinicando, fininha... Depois engrossa, enche a caixa dos peitos, tira a suspiração. Lateja nas cruzes, esfria os sovacos, amolece os braços... E escorre no tutano do espinhaço, até o mucumbu – ui! Daí as pernas se põem a formigar, num desgoverno bambo – ai, como isso dói!... Ah, e daqui pro juazeiro, todo esse tirar de léguas tiranas. Dois dias e uma noite de viagem (p. 157).

Nesse trecho observamos que há um investimento na descrição da má qualidade da estrada, como que a compor um cenário de uma região rural, onde as vias de barro maltratadas sinalizam um tráfego sem fôlego de veículos automotores. É interessante notar que o narrador se posiciona em favor do caminhão, sugerindo que não são os passageiros que se estrebucham em cima do pau-de-arara, mas que a "estrada estrebucha debaixo do caminhão". Passamos a pensar, então, em um tempo já de aceitação à modernidade, o que será confirmado adiante, quando afirma o narrador que romaria de verdade é aquela que se vai a Roma, o que é feito de avião.

A sobreposição entre estrada e depoimento, paisagem e sentimento, acontece quando descreve a sensação do tremor dado por ocasião da passagem sobre as ondulações no terreno ("miúdos da gente como se desapregam. Coração cai pra barriga, tripas sobem pra goela – ai! Dor doendo, ringir de ferro nos ossos") e a sensação provocada pela doença da personagem (Chega pinicando, fininha... Depois engrossa, enche a caixa dos peitos, tira a suspiração. Lateja nas cruzes, esfria os sovacos, amolece os braços... E escorre no tutano do espinhaço, até o mucumbu – ui! Daí as pernas se põem a formigar, num desgoverno bambo – ai, como isso dói).

Assim descrita a dor, não há como distinguir onde começa a sensação provocada pelos acidentes na estrada e a fragilidade do corpo do homem que narra, tanto que em dada altura, por meio da sinestesia, funde o audível do ranger das ferragens do caminhão com a trepidação de seus ossos "Dor doendo, ringir de ferro nos ossos."

Neste ponto destacamos que também a linguagem colabora na composição da liga que reúne os elementos da paisagem e do homem, sendo ela condutora de sentidos. Na primeira frase, temos: "Parece que a estrada estrebucha debaixo do caminhão". A repetição dos sons provocados pelo "es", "x" e "ch" sugere um movimento intenso e agitado, tal como o provocado pelos buracos. Outra aliteração também pode ser vista na última frase do parágrafo quando diz: "todo esse tirar de léguas tiranas". Neste caso a repetição do "t" indica uma

dificuldade que está sendo transposta. Apontamos ainda as redundâncias “rodas rodando” e “dor doendo”, que são utilizadas como que a traçar um paralelo entre o veículo e o homem.

O segundo parágrafo do conto reforça a ideia lançada. Nele, diz o narrador:

> Mas, ainda assim, me sujigo, reaguento, virando gemido em suspiro. No que todos cantam, me obrigo a também cantar junto. Mas não canto, nadinha, somente voejo o coração na cantoria. Minha fala enrouquecida, quase um chiado, me encabula. Diz-que, na força da fé, tudo se pode – ai... Cada cantiga bonita, cheia de consolo!... Dona Cremilda desfiando rosário de benditos. Canta animada, se adianta dos demais. Quando inda vão no “treze de maio”, ela já vem na “cova da Iria”! Mas ninguém bota reparo nisso, não. Em conformes de oração, cada qual reza de acordo com cada crença e precisão. Há quem tenha fé mais sedenta. Faz três meses que fazia três anos que a velhinha nada enxergava. Luz do olhar enturvada que nem água barrenta. Pegou-se com os santos, diz-que lavou as vistas no sereno da madrugada de Santa Luzia. Pois aí está, sadia e acesa, cantando, de olho no correr da paisagem – ui!... (p. 158)

Nota-se que, ao falar da força da fé com certa ressalva, pois não há um sujeito posicionado em relação ao poder da fé descrito na frase: “**Diz que**, na força da fé, tudo se pode”, exprime uma expressão de dor: “ai”, provocada por mais um acidente no percurso. Esse recurso passa a ser utilizado até o final do conto, sempre que o narrador se lança em pensamentos que poderiam ser jugados como os de um herege.

É o que acontece quando passa a descrever a história de Francinilza, que perdeu os movimentos de uma das pernas, mas que ainda assim lhe chamava a atenção à sua beleza: “Agora taí, assim toda formosa, até me pondo em malpensares, mesmo debaixo dessas dores – ai!...” (p. 159). Situação diferente, em que usa o mesmo recurso, se dá mais adiante quando se expressa por meio de palavra considerada de baixo calão. Ao falar sobre a qualidade das mercadorias na atualidade, diz: “Liga caiu pra valia de ouro-10 ou menos, joia de otário – ai!” (p. 159). Nesta toada, os buracos (demarcados pelas expressões “ai!” e “ui!”) denunciam sobre o modo de pensar da personagem, como podemos inferir a partir da análise das frases onde estão presentes as citadas expressões.

Assim, para a personagem:

Não se devem falar palavras de baixo calão: “Depois engrossa, enche a caixa dos peitos, tira a suspiração. Lateja nas cruzes, esfria os sovacos, amolece os braços... E escorre no tutano do espinhaço, até o mucumbu – ui!” (p. 157), “Liga caiu pra valia de ouro-10 ou menos, joia de otário – ai!” (p. 159);

Escarnecer da fé cristã: “Pegou-se com os santos, diz-que lavou as vistas no sereno da madrugada de Santa Luzia. Pois aí está, sadia e acesa, cantando, de olho no correr da

paisagem – ui!...” (p. 158), “Mais semelha chaleirice – que o céu não me ouça – troncho meio de mostrar respeito! Mostrar, não, alardear! – ai! – Lá me vou de novo em heresia!...” (p. 160), “Mas, agora assim adoençado, capitalzinho roído em quantos tratamentos, me encaronei nesse rebanho de devotos, mode baixar os custos de viagem – ai! Nisso também ponho minhas mazelas mais à vista dos santos, que assim me acudam. Eita, devoçãozinha sonsa, quase astuciosa... Ai, essa moleza...” (p. 159), “Bolso murcho, mas coração cheio – ai!” (p. 160) – nesta última oração há uma ironia posto que também o peito está cheio, só que de secreção;

Duvidar da justiça divina: “porém, magino que, sendo Deus justo e perfeito, bem conhece meus mereceres, pra melhor dosar meus padeceres – ui!” (p. 158), “assim, meu sofrer, por maior que seja, será sempre menos que o merecido, acho eu – ai!” (p. 158), “Quanto ainda hei de aturar, ninguém ainda nada aposta. Mas, tirante o resto da crença, palpito, nenhuma das quatro festas revejo – ai!” (p. 163);

Duvidar do matrimônio enquanto comunhão eterna e santa: “A troco de que, mulher nova e desfilhada, nele tanto assim recuida? Malempregada servidão de amor!... – ai!” (p. 161);

Ter sentimento de auto piedade: “Na hora do de-comer nem mais perguntam se estou servido. Não me desgosto, já que a dor me nega sede ou fome – ui!” (p. 161);

Expressar pensamentos maledicentes: “Hoje leva a muleta pra deixar aos pés do milagreiro. Agora taí, assim toda formosa, até me pondo em malpensares, mesmo debaixo dessas dores – ai!...” (p. 159);

Dizer o nome de Deus em vão: “... dentro dessa batinha parda, mais semelhante anjinho moreno, imagem cuspida do santinho dos bichos feito menino, se malcomparo, Deus que não repare – ai!” (p. 162), “Segredo de morte, enquanto ninguém mais sabe, ninguém mais sofre – ui!” (p. 163), “Ops! Ai, meu Deus! Ui!...” (p. 163);

E Colocar como sendo de mesma ordem a materialidade e a fé: “Medalhas, escapulários, trancelins e orações – ai!” (p. 163).

Não são os buracos da estrada os únicos a repercutirem na consciência da personagem e na fiação do conto. A ideia de uma história em curso (“roda rodando”), tal qual o caminhão, nos conduz a várias possibilidades interpretativas. A imagem de um caminhão em alta-velocidade, ignorando os percalços da estrada, é significativa, assim como é significativo o fato de não ser chamado para compor a história, um caminhoneiro. Trata-se de uma caçamba sem governante explícito. De um corpo sem cabeça. De ações não refletidas. Mas também de

uma caçamba que não para. Que segue em frente a qualquer custo. Seja hora do almoço ou da reza, assim como a própria vida moderna: não há paradas.

Tal qual a caçamba são as pessoas nela insertadas. Presas cada uma à sua fé – assim como o caminhão à estrada – as pessoas vão seguindo em frente sem buscar entender a relação que têm com o chão onde pisam. As dificuldades são transpostas com auxílio de crenças, promessas, penitências e cantorias, que desviam o sofrimento. A morte, chamada à narrativa quando uma criança tem uma crise epiléptica e é lançada fora da caçamba, é a única força capaz de interromper o fluxo.

Vejamos como se dá a transformação dos acontecimentos no conto:

> Ops! Ai, meu Deus! Ui!... Que diacho! Pára, pára! Menino caiu pra fora! Valha-me, Padim Ciço! Ah, pestinha encapetado! Vige Maria! Haja lasqueira! Acode, acode meu anjinho!...
>
> Vinha encostado na grade da carroceria, rindo pro vento... No que atacou-lhe aquela batedeira, deu-se a queda... Caiu embolando, mode a carreira do carro. Lá está arriado na estrada. Quietinho que nem dormindo... Parece que... Ah, nem quero pensar!
>
> Trouxeram pra mãe, tadinha, queda, pasmada, sem ação de choro. Aquele molambinho de gente... Carinha sangrenta, pescocinho troncho, bracinhos lanhados, meus São Francisquinho!
>
> Sinha Cremilda começa puxando cantiga de incelença. Ninguém se encoraja a acompanhar. Minhas dores me botam de novo sentado. A mãe, como se acordasse, espia espantada ao redor, me entrega no colo o corpinho e se deixa endoidar, esbravejando contra os poderes celestes. Ah, desgraça!...
>
> No triste caminho do abraço, malseguro os soluços, sentindo os ossinhos quebrados debaixo do pano grosseiro. Ah, meu bicnhinho, quem dera a graça duma troca de destinos... Ah, se minha pobre fé desse pra tanto!...
>
> ... E esta friagem me tomando o corpo? E minhas dores, saindo de mim? Sinto o menino tremendo em meus braços – aperto o braço – quede ossos quebrados?... Acho que ouvi Luquinha gemer... Ah, Deus seja louvado!
>
> ... Mas, cadê os romeiros?... E o caminhão?... Oxente!
>
> Que faz Padim Ciço aqui perante, debaixo deste solão, me olhando de jeito assim piedoso?... (p. 164)

Com a queda da criança e a parada do caminhão, suspendem-se fé e movimento: duas forças alienantes e colocadas em paralelo no conto. O movimento sendo característico do caminhão, e a fé, dos passageiros. Ainda assim, há um investimento de uma das personagens, Sinha Cremilda, que dá início a uma cantoria religiosa. Mas tal investimento não surte efeito, pois que a alienação também está suspensa. A mãe da personagem Luquinha rompe com o alheamento esperado e se posiciona na contramão: “esbravejando contra os poderes celestes. Ah, desgraça!...”.

O narrador, por sua vez, lamenta-se da pouca fé. Tivesse ele um pouco mais, seria capaz de refazer os destinos. Mas o fato de questionar a sua e a fé alheia sugere a interrupção não mais da fé e do movimento e sim da passividade do leitor que passa a ser chamado à obra. Cabe a ele definir o destino das personagens. Para tanto, foram dadas duas possibilidades:

Uma delas é que o homem não teve seu pedido atendido e morreu com a criança falecida nos braços. Posto que não sente os ossos quebrados do menino que, assim como ele, deixou o corpo físico em terra.

E a outra possibilidade é que, antes do homem morrer, ainda teve a chance de ver seu pedido atendido, sendo os ossos de Luquinha refeitos. Muito embora haja dúvida quanto aos destinos, a fé é certificada no conto, uma vez que a imagem de Padre Cícero surge como ratificadora.

A dúvida implantada em relação ao destino das personagens sugere a indefinição do narrador, que não sabe se deve ceder à crença no divino ou fixar-se na materialidade terrena. O homem que relata a história já demonstrou, no início do conto, estar consciente e insatisfeito com a dor sentida (“Dor doendo, ringir de ferro nos ossos...”). Diferente daqueles com quem divide assento no caminhão, a resignação no ato do sacrifício lhe parece dispensável.

O narrador coloca-se no intervalo entre a fé cega e a consciência. Por ser ele um herdeiro das tradições de seu lugar, embarca no caminhão de romeiros, buscando cura milagrosa para os seus males. No entanto, não se deixa levar pelo estado de letargia provocado pela fé. O narrador está, de outro modo, sempre em alerta. Promovendo conexão entre os pequenos eventos ocorridos na caçamba do veículo e os acontecimentos do mundo. Trata-se aí da representação do homem contemporâneo, de suas dúvidas, de sua inquietude, de suas incertezas e também de seu desconforto por não saber, ao certo, o seu lugar.

Vimos então que o progresso da narrativa acontece na medida em que é projetada a paisagem. A paisagem a qual nos referimos não se resume à vegetação, às estradas, ao clima. Também à paisagem humana, compreendida por seus modos particulares de pensar e de se articular no mundo.

Retomando o já citado segundo parágrafo do conto, vemos que é possível perceber com mais clareza quem é o narrador (um homem doente que busca, mesmo que disfarçadamente, uma benção de Padre Cícero), em que lugar está inserido (num caminhão pau-de-arara, em região afastada dos centros urbanos), e como lida com a realidade que o cerca (narra a sua história e a das outras personagens, como se cada uma dessas vidas fosse uma conta de rosário).

Esta atmosfera, gerada pela conjugação das paisagens, pensamentos, personagens, lança o conto na tensão da qual fala Chiappini (2014) em sua segunda tese sobre o romance regionalista. Diz a autora que a tensão entre o idílio romântico e a representação realista motivou novas tensões (nação versus região; oralidade versus letra; campo versus cidade; história romanesca versus romance; visão nostálgica do passado e denúncia das misérias do presente) e que essas novas tensões atuaram como motivadora do romance regionalista. Quando diz que esse romance – o regionalista – busca dar força à voz do homem do campo para que seja ouvida pelo da cidade, não estaria o conto "Romaria" filiado a esta configuração do regionalismo literário? A resposta é afirmativa, uma vez que está sendo colocada diante dos olhos uma realidade ainda atual, pautada pela falta de estrutura, pela pobreza, ausência de informação e excesso de crença, e que não necessariamente deva ser vista pelo homem da cidade, mas que está preparada para tal investimento fortuito.

É indispensável retomar a ideia de resíduo cultural, defendida por Raymond Williams, uma vez que colabora para o esclarecimento sobre a permanência do regionalismo na literatura. Embora o regionalismo contemporâneo traga dados do passado – como o entrelaçamento da paisagem árida e da precariedade de certos aspectos do funcionamento da sociedade – esses dados, ou resíduos, como prefere Williams (1979), se misturam ao presente e ganham nova configuração. Retomando suas palavras: "O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente" (WILLIAMS, p. 125).

Assim, podemos dizer que o conto "Romaria", semelhante às obras do regionalismo de 30, pode ser visto como uma resposta contrária ao iluminismo e aos movimentos centralizadores impostos pelo Estado-nação, como descreve Chiappini (2014), sendo também uma reação a uma força imposta de unificação e exclusão provocados por movimentos globalizantes.

Nesta medida, retomamos a citação do início deste trabalho para reforçar a ideia de que mesmo em espaços – sejam eles os centros urbanos ou os mais afastados desses – já transformados pela modernidade e pelo impulso de homogeneidade, ainda há o particular, o inaudível, o relutante, o resistente.

Diz Chiappini (2014, p. 156): "a questão regional e a defesa das particularidades locais hoje se repõem com força, quanto mais não seja como reação aos riscos de homogeneidade cultural, à destruição da natureza e às dificuldades de vida e trabalho no 'paraíso neoliberal'".

Porém, não estão fixados no particular, no inaudível, no relutante e no resistente, valores positivos ou negativos. Não estamos afirmando que uma dada tradição e uma dada

situação são boas e que por isso precisem resistir, serem preservadas, divulgadas. Também não estamos dizendo o oposto, que por serem ruins precisem ser vencidas, denunciadas. Este julgamento é competência da obra, que pode, inclusive, não querer fazê-lo, criando, em sua estrutura de linguagem fictícia, uma atmosfera de ambiguidade capaz de possibilitar vários sentidos.

"Romaria" lida com os dados da realidade forjando certa imparcialidade, como vemos em relação à adesão ao cristianismo, mas na narrativa está sendo lançado um juízo de valor contrário a esta adesão. É o que percebemos na passagem do texto em que o narrador se indigna com o fato de Raimunda apanhar do marido e, ainda sim, querer continuar casada com ele. A passagem sobre a vida de Jorge e Raimunda é apresentada da seguinte forma:

> Espio agora pra Jorge e Raimunda, indo pedir cura pro vício dele. Homem ainda moço, assim perdido. Malchegou na casa dos trinta, já papudinho, empalemado, canelas inchadas, minando salmoura, esbilitando forças e vontades. Mas diz-que ainda opina em bater na mulher, o entojado! A cada lamborada, contam, ela grita: "Que seja por amor de Deus!" Será que, assim tão devotada, não se atina que esperdiça bem-querer pelo traste do marido? Vela pra santo ruim, Deus que não me ouça! Um cujo amolgado que, pelo jeito, nem mais lhe cumpre os evangelhos... A troco de que, mulher nova e desfilhada, nele tanto assim recuida? Malempregada servidão de amor!... – ai! Afinal, sendo a vida pra rir e chorar, que seja o gosto bem escolhido e o desgosto bem aturado (p. 161).

O trecho citado traz de modo intenso os valores do narrador, que também são os valores de homens e mulheres da vida real. Para o narrador, é inadmissível que uma mulher seja surrada pelo marido e que, por estar agarrada à fé cristã, continue sujeita àquela forma de violência. O matrimônio para o narrador não é evento sagrado que deva ser sustentado até que a morte separe o casal. A desconsagração do casamento se dá quando se mostra relutante ao fato de a mulher, sem filho, continuar ao lado do marido violento; e a desconsagração da Igreja acontece no momento em que compara o ato sexual ao evangelho: "um cujo amolgado que, pelo jeito, nem mais lhe cumpre os evangelhos...".

Se a representação da mulher na literatura do regionalismo de 30 foi demasiadamente semelhante à realidade da época, onde da mulher se esperava o silêncio, a subserviência, ou sorrateiramente lhe privava do prazer das relações amorosas, da sedução e da liberdade, no regionalismo a que se filia a obra de Bartolomeu Correia de Melo, tal representação é fato a ser estranhado.

Porém, mais uma vez é preciso lembrar que o particular, o local, não deve ser traduzido de modo algum como indecifrável. Justo porque, mesmo preservando as

características de uma região, de um povo e de um tempo, há o sentimento humano e o modo como este sentimento é traduzido em palavras, o que coloca o conto em diálogo com a produção de diferentes tempos e espaços. Novamente fazemos uso das palavras de Chiappini (2014, p. 158) para dizer que "as peculiaridades regionais alcançam uma existência que as transcende".

6.2. Expressão

As marcas da oralidade são uma constante na obra de Bartolomeu Correia de Melo. Todos os seus contos trazem um léxico rico em substantivos e adjetivos muitas vezes inventados ou empregados, como na ocasião da fala. O conto "Romaria" é então perpassado por expressões que forjam a fluidez da expressão oral, sendo reforçado pelo fato de que o narrador imprime à narrativa o fluxo de sua consciência, como se estivesse compartilhando em voz proferida sua experiência para um narratário, que pode ou não ser o leitor.

Temos nos dois primeiros parágrafos do conto, citados acima, situações que demonstram como as marcas da oralidade estão articuladas no texto. A mais aparente dessas marcas é a voz do narrador anunciada pelo refrão. Os "ai" e "ui" exprimem a dor física do narrador, quando o caminhão que o conduz passa por um buraco. A expressão de dor também sugere atualidade em relação ao que está sendo dito, como se no momento exato da transmissão.

Outra forma menos aparente da expressão oral está relacionada ao uso de palavras empregadas em desconformidade com as normas gramaticais, como pode ser percebido em situações de fala, tais como: "desapregam", "suspiração", "sujigo", "reaguento", "pro", "pra", "inda" e "diz-que". Para além das palavras estão as expressões que compõem o léxico de algumas cidades do Nordeste, tais como: "caixa dos peitos", "lateja nas cruzes", "esfria os sovacos", "e escorre no tutano do espinhaço, até o mucumbu", "pegou-se com os santos" dentre outras.

Somado ao que foi dito, temos ainda o fato de que o conto se assemelha às narrativas tradicionais, tais como as descritas por Benjamin (1993), quando o narrador se vale de suas próprias experiências para passá-las adiante. Benjamin fala de dois grupos de narradores, os que viajam muito e têm o que contar e os que, mesmo sem sair do seu lugar, conhecem suas histórias e tradições. O primeiro grupo é representado pelos marinheiros e o último pelo camponês sedentário. Benjamin acrescenta:

> Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário (BENJAMIN, 1993, p. 199).

Marujos e camponeses são, na visão de Benjamin, arquétipos de narradores. O marujo trazendo a sabedoria das terras mais distantes e o camponês buscando-a em seu próprio chão. Os homens que trabalhavam com as mãos, por sua vez, foram mais tarde os responsáveis por passar a sabedoria adiante. O narrador de "Romaria" seria um à imagem e semelhança dos trabalhadores sedentários, uma vez que se vale de sua experiência de vida e dos relatos de outras experiências para dar corpo a matéria de suas narrativas. Quando o homem faz o relato das vidas dos passageiros do caminhão, entrega aos que "ouvem" não apenas suas histórias particulares, mas também os elementos que compõe a sua tradição.

Vejamos como o narrador de "Romaria" descreve a história de Seu Dezim:

> Seu Dezim conta estórias de abismar doutor. Diz-que cobra pegou, lá-nele, mesmo de jeito. Cascavel erada e choca, picou, matou. Já tava descangotado, a botar sangue por todo buraco. Nem peia de fumo, nem chá de rabo de peba, nem reza de curador, nada tinha mais valia. Uma relíquia – retalhinho de batina – em riba do mocotó empretecido de podrume. Bateu e valeu (p. 160).

Percebemos que no trecho citado, o narrador se vale da experiência de vida de Seu Dezim para transmitir algo que aprendeu com ela. Nesse caso, que "retalhinho de batina" cura ferida que nenhuma outra receita miraculosa conseguiu curar. O narrador da tradição oral extrai suas histórias de sua própria experiência e as comunica a outros seres no intuito de lhes serem úteis – esse é o pensamento de Benjamin (1993) –, e ao passar a informação adiante, o faz de modo peculiar, uma vez que comunica a tradição cultural a que se filia. No caso do narrador, a uma tradição que acredita na cura promovida por "peia de fumo", "chá de rabo de peba" e "reza de curador". A figura do médico, como autoridade máxima em assuntos de saúde, na tradição onde estão o narrador e personagens, é secundária pois, em assuntos terapêuticos, têm mais valor os remédios da fé.

No trecho citado, o narrador defende a fé como fonte segura para dirimir os problemas da humanidade. Essa é a tese de sua narrativa. É essa sabedoria que deseja passar às gerações futuras. Não é à toa que, em certa altura do conto, revela o narrador em parágrafo já citado: "Diz-que, na força da fé, tudo se pode". Mesmo que, como veremos adiante, o narrador não esteja convencido da irrefutabilidade daquilo que defende.

No texto, a fé é defendida quando relata o caso de Seu Dezim, mas também em quatro outras situações. A primeira delas apresentada é a de Dona Cremilda:

> Faz três meses que fazia três anos que a velhinha nada enxergava. Luz do olhar enturvada que nem água barrenta. Pegou-se com os santos, diz-que lavou as vistas no sereno da madrugada de Santa Luzia. Pois aí está, sadia e acesa, cantando, de olho no correr da paisagem – ui!... (p. 158)

A graça divina como recompensa por atitude de fé é um dado explícito. Foi só a personagem lavar os olhos na madrugada do dia dedicado à Santa Luzia, que teve a "velhinha" sua visão recuperada. Explícita também está a graça alcançada por Francinilza. Embora não seja relatado o ato de fé da personagem para sanar o seu problema, fica evidente que se tratou de um investimento religioso, uma vez que segue em romaria para Juazeiro. Diz o narrador sobre a devota:

> Francinilza, roliça de coxas e rejeitos, tivesse uma perna conhém, esquecida do quarto ao mocotó. Dum estrepe reimoso de cardeiro que secou-lhe nervos e carnes. Hoje leva a muleta pra deixar aos pés do milagreiro. Agora taí, assim toda formosa, até me pondo em malpensares, mesmo debaixo dessas dores (p. 159)

Não são apenas a "perna conhém", "cegueira nos olhos" e "picada de cobra" os males sobrepujados pela fé. Os do espírito, transcritos em comportamentos sociais, também são agraciados pela devoção. Como vimos no trecho já citado sobre Jorge e Raimunda, o narrador não traz uma história de conquista, mas uma história em curso. O casal acredita que o alcoolismo vai ser vencido com promessa a ser feita a Padre Cícero. A fé da mulher é tamanha que, mesmo sendo surrada por Jorge, deposita confiança em Deus.

A outra história em curso é a do menino Luquinha. Descreve o narrador sobre a criança:

> O encapetado do Luquinha, agora quietinho, despernando caprichoso um pobre gafanhoto. Dentro dessa batinha parda, mais semelhante anjinho moreno, imagem cuspida do santinho dos bichos feito menino, se malcomparo, Deus que não repare – ai! Cabocolinho bonito, embora todo marcado – mais na testa e no quengo – de tanta queda desastrosa quando menos esperada. Bichinho sofre de ataque-batedor, vários ao dia, que remédio nenhum – quer do mato, quer da farmácia – bota em vencimento. Nem tem noção da boniteza da promessa feita ou da grandeza do milagre carecido, nessa inocência desinquieta, rindo assim pra mim, dentro da roupagem calorenta. Decerto que, Deus querendo, pela fé da mãe, há de sarar – ai! Sei não; que alguém velho e pecador tenha quinhão de tormentos,

> entendo. Mas por que um pixotinho assim?... Estes meus desconformes enxeridos findam me prejudicando nalguma hora e vez... (p.162).

A história de Luquinha traz também a crença numa possibilidade de cura divina quando nenhum outro remédio, "quer do mato, quer da farmácia", foi capaz de resolver. No curso deste relato, o narrador intensifica o juízo sobre a fé, que não é só a da mãe, mas também que passa a ser dele. O homem ressalta a beleza da promessa e a grandeza do milagre, já que avultado é o problema, e confia que o empenho religioso da mãe vai dar cabo da doença do menino.

Porém, é a partir do relato sobre a vida da criança que o narrador passa a ter dúvidas sobre o poder da fé. Isto acontece porque admira a personagem, como atestamos pelo emprego do diminutivo e pelas expressões afetuosas ao se referir ao menino – "agora quietinho", "anjinho moreno", "cabocolinho bonito" e "bichinho sofre de ataque-batedor" – e manifesta a sua incompreensão em relação à gerência divina sobre os acontecimentos do mundo. Tanto que não se conforma e inquere: "Mas por que um pixotinho assim?...".

É neste ponto que "Romaria" passa a acentuar as dúvidas do narrador-personagem sobre o seu posicionamento. Será que "na força da fé, tudo se pode"? Mesmo que não retomada, a pergunta se torna latente no texto. A tensão gerada pelos elementos contra e em favor do questionamento sobre a fé ganha corpo no instante em que Luquinha cai do caminhão e é dado inicialmente como morto.

Sendo assim, é apresentada uma possibilidade de interpretação em favor da fé, onde o menino pode ser tomado como vivo graças ao pedido do narrador numa derradeira demonstração da crença no poder divino e outra contra a fé, onde a criança é tida como morta.

A dúvida não sugere que o narrador seja incapaz de transmitir um conhecimento genuíno. Distante disso, a indecisão é a matéria que está sendo transmitida. Uma matéria universal que atravessa tempos e espaços longínquos. Afinal, a existência de uma criatura inumana e divina, escritora de destinos, aquece debates filosóficos em qualquer parte e em qualquer tempo. A experiência relatada por este que é um narrador tradicional da contemporaneidade é mais uma a colaborar com as múltiplas experiências de seu narratário.

6.3. Desconstrução

O conto "Romaria" é impregnado de valores religiosos que são defendidos explicitamente em primeiro plano. Não há o desejo de esconder, tal como feito nas fábulas religiosas, uma lição de moral. A crença no milagre, a devoção ao Padre Cícero, não são

informações que precisem ser inferidas pelo leitor. De outro modo, está dito que “na força da fé, tudo se pode”. O título do conto, a epígrafe, o enredo são expressões de religiosidade. Porém, são muitas as migalhas de pão deixadas no percurso e essas migalhas conduzem ao não dito.

Como vimos, os “ai” e “ui” estimulados pelos buracos da estrada são utilizados para incutir a ideia de que o narrador está blasfemando. A paisagem, composta pelo chão acidentado e pela velocidade do automóvel, pune o narrador. Porém, são esses mesmos “ai” e “ui” os responsáveis pela geração de uma atmosfera cômica no conto. E eles não estão sós nesta função.

Ao utilizar as expressões citadas, a dor do narrador-personagem passa a ser destituída de uma aura sagrada e séria. Não se deseja provocar um sentimento de compaixão e piedade a partir do sofrimento do homem. De outro modo, a partir da sua decadência física, gera-se uma atmosfera risível que vai sendo disseminada no texto. O trecho já citado em que relata o caso de Francinilza é representativo neste sentido.

Quando descreve a moça, dizendo ter uma perna “roliça de coxas e rejeitos”, o narrador já se entrega a um cenário cômico e, desse ponto em diante, corrobora para a sua intensificação. Assim, o homem admira-se do fato de Francinilza ter tido uma “perna conhém, esquecida do quarto ao mocotó”, resultado do contato com um “estrepe reimoso de cardeiro que secou-lhe nervos e carnes”.

As imagens projetadas de Francinilza – uma sadia e outra deformada – provocaram um efeito cômico, acentuado pela linguagem. Não é apenas uma perna sem movimentos, é uma “perna conhém, esquecida do quarto ao mocotó”. O acidente não foi provocado por um pedaço de cana-de-açúcar infectado, mas por um “estrepe reimoso de cardeiro que secou-lhe nervos e carnes”. A imagem positiva da moça também é perturbada pela linguagem. Sua perna não é apenas grossa, mas “roliça de coxas e rejeitos”.

O narrador envolve-se na história de Francinilza, como pode ser visto pelo modo singular como se refere à personagem e aos fatos de sua vida, mas é extraído bruscamente ao ser obrigado a focar-se na própria dor por ter o corpo sacodido. Em todos os casos citados em que utiliza as interjeições ai e ui, o procedimento é repetido. O narrador conta a história da personagem, envolve-se no relato, exprimindo juízo de valor, profere a heresia e em seguida é punido.

Percebemos que o vocabulário utilizado em “Romaria” assume as características e funções do vocabulário familiar, empregado nas manifestações da cultura cômica da Idade Média e do Renascimento, que foram envolvidos pela cosmovisão carnavalesca, ou seja, que

culminam no riso cômico. Também neste caso, o uso de expressões familiares e imagens rebaixadas (ligadas ao baixo corporal: ventre, fezes, orifícios, ânus), desconstroem as formas oficiais de organização da sociedade, promovendo o riso ambivalente.

No caso específico de "Romaria", o vocabulário familiar não está majoritariamente impregnado de expressões ligadas ao baixo corporal, mas tomado pela blasfêmia. As heresias do narrador são lançadas no texto de modo jocoso, uma vez que só são levadas em conta por sua tomada de consciência, estimulada pelos solavancos. É preciso retomar, então, o pensamento de Bakhtin (1999, p. 15), quando diz que as blasfêmias "eram ambivalentes: embora degradassem e mortificassem, simultaneamente regeneravam e renovavam".

Dissemos sobre a blasfêmia que faziam parte de um grupo de expressões eliminadas do conjunto das manifestações oficiais e, durante o carnaval, mudavam de sentido. Segundo o autor russo, "graças a essa transformação, os palavrões contribuíram para a criação de uma atmosfera de liberdade, e do aspecto cômico secundário do mundo" (BAKHTIN, 1999, p. 15). De modo geral, as expressões verbais excluídas da oficialidade – reativadas na praça pública – assimilaram a atmosfera carnavalesca sendo afetadas pelo riso e o afetando.

Percebemos então que, embora o conto traga o apreço ao catolicismo, a figura do narrador viabiliza uma visão multidimensional da realidade, uma vez que a dúvida sobre a eficácia da fé é suscitada. Esta dúvida é materializada no conto por vários recursos, sendo um deles a utilização da blasfêmia.

A atmosfera cômica, realçada pela linguagem, é fortalecida pela desconstrução do poder opressor advindo da religião. O que deveríamos esperar de um conto introduzido por um trecho bíblico, cujo título se refere a um acontecimento religioso – uma romaria –, onde as personagens estão imersas em atitude de devoção? Caso este conto representasse a voz da religião, teríamos um texto sério, materializado em conformidade com as regras da gramática formal e, certamente, teríamos uma lição a ser apreendida.

Não é isto que faz Bartolomeu Correia de Melo. O narrador de "Romaria", mesmo se sujeitando ao desconforto do veículo de promessas, graças e agradecimentos, expõe seu posicionamento contrário à alienação promovida pela fé religiosa e pelas diferenças sociais. Assim, expõe o narrador seu ponto de vista:

> Afinal, sempre quis, assim de perto, conhecer uma romaria. Recreio da pobreza. Romeiro rico vai a Roma mesmo, que nem seu Severo. Diz-que levou o padre – com tudo pago – no tiracolo, como guia e pistolão pra ganhar benção e medalha do Papa. E nós aqui, gente-gentinha, sacolejando nesse pau-de-arara fretado a prestação, comendo farofa, espairecendo em

> cantorias, como quem reza pra chegar logo. Bolso murcho, mas coração cheio – ai! Será que pode se cantar bendito dentro de avião? (p. 160).

O trecho citado destaca o que pensa o narrador sobre as romarias feitas aos moldes daquela onde está inserido: "recreio da pobreza". Ao afirmar que romaria mesmo é a feita por romeiro rico, que vai a Roma, não está se distanciando da pobreza nem escarnecendo de seus hábitos, mas comparando à prática cotidiana, onde homens de poder estão em vantagem em relação àqueles que nada têm. Para além disso, ao afirmar que seu Severo levou o padre "como guia e pistolão pra ganhar benção e medalha do Papa", disse sobre o funcionamento da instituição religiosa, que opera como qualquer organização estruturada aos moldes do capitalismo.

Dizemos então que o conto "Romaria" é um jogo de espelhos, mas espelhos onde as imagens projetadas diferem das fornecidas. Essa imagem dada inicialmente é, senão, o construto ideológico forjado pela sociedade e a literatura está contida neste construto. Porém, como explica Medviédev (2012), sendo a literatura também uma estrutura ideológica, "refrata à sua maneira a existência socioeconômica em formação" (MEDVIÉDEV, 2012, p. 59).

A paisagem áspera das cidades afastadas dos centros urbanos é apresentada ao passo em que está sendo projetada uma imagem deformada da paisagem, graças ao aspecto cômico presente. O chão tomado por ondulações que dificultam o tráfego de veículos é um chão de costela de vacas. O caminhão pau-de-arara, ícone da emigração nordestina, é um caminhão sem governo, que interfere na narrativa. As manifestações de fé religiosa são desconstruídas uma a uma através do riso. Quando o narrador traz, por exemplo, a cantoria dos fieis, revela ser uma prática admirável, bonita e que serve de consolo, mas interrompe o fluxo de ideias positivas e em favor daquela expressão de fé ao apresentar uma imagem deformada. Vejamos no texto, a passagem a que nos referimos:

> No que todos cantam, me obrigo a também cantar junto. Mas não canto, nadinha, somente voejo o coração na cantoria. Minha fala enrouquecida, quase um chiado, me encabula. Diz-que, na força da fé, tudo se pode – ai... Cada cantiga bonita, cheia de consolo!... Dona Cremilda desfiando rosário de benditos. Canta animada, se adianta dos demais. Quando inda vão no "treze de maio", ela já vem na "cova da Iria"! Mas ninguém bota reparo nisso, não. Em conformes de oração, cada qual reza de acordo com cada crença e precisão. Há quem tenha fé mais sedenta (p. 158).

O homem é afetado pela cantoria, tanto que se sente levado por ela. Faz elogios às cantigas por serem bonitas e trazerem consolo, mas chama atenção para Dona Cremilda que não consegue acompanhar os demais, estando a senhora sempre adiantada na música. O modo

de descrever este adiantamento – "Quando inda vão no 'treze de maio', ela já vem na 'cova da Iria'" – é o que promove a distorção da realidade, uma distorção que provoca um efeito cômico.

A continuação desse parágrafo também sugere a suspensão do siso:

> Faz três meses que fazia três anos que a velhinha nada enxergava. Luz do olhar enturvada que nem água barrenta. Pegou-se com os santos, diz-que lavou as vistas no sereno da madrugada de Santa Luzia. Pois aí está, sadia e acesa, cantando, de olho no correr da paisagem – ui!... (p. 158).

O milagre de Dona Cremilda é introduzido por uma construção cômica – "faz três meses que fazia três anos" – o que já desgoverna a imagem séria de um feito divino. Mesmo que a ação milagrosa seja passada sem a interferência da comicidade – "lavou as vistas no sereno da madrugada de Santa Luzia" –, o estado posterior da personagem é realçado por um sentido dúbio, que mais uma vez conduz ao riso. Dona Cremilda está "sadia e acesa". O termo "aceso" pode ser entendido em seu sentido denotativo, descrevendo a visão da senhora, mas também no seu sentido conotativo, sugerindo um comportamento demasiadamente expansivo de Cremilda, o que dá ao conto um estatuto de linguagem ambígua e criativa.

Outro trecho onde o fluxo de seriedade é interrompido pela imagem distorcida é o que traz a história de Seu Dezim. Assim que o narrador descreve o milagre alcançado pela cura da picada da cascavel, acrescenta que o homem passou a agradecer repetindo exageradamente a frase "vivi pra viver louvando e louvando hei de viver". Assim é dito na narrativa:

> –"Vivi pra viver louvando e louvando hei de viver!"– hoje repete, repete, repete de dar agonia, coitado. Dia e noite badalando graças e aleluias de estar sempre lembrando da quanta bondade, afinal, obrigada pela própria condição divina. Mais semelha chaleirice – que o céu não me ouça – troncho meio de mostrar respeito! Mostrar, não, alardear! – ai! – Lá me vou de novo em heresia!... (p. 160).

Quando o narrador recrimina a atitude de Dezim em repetir diversas vezes a mesma frase, o faz de modo jocoso, uma vez que também ele faz uso da repetição: "hoje repete, repete, repete de dar agonia, coitado". Para além disso, afirma que não haveria necessidade de exaltar a bondade divina já que trata-se de uma característica própria da divindade. Por fim, afirma que a adoração do homem é um ato de bajulação e um modo equivocado de mostrar respeito. No trecho citado vemos de modo mais definido a posição do narrador que, embora respeite a tradição religiosa, se porta diante dela de modo crítico. Também neste caso, o narrador conta a história da personagem, envolve-se no relato, exprimindo juízo de valor, profere a heresia e em seguida é punido.

As desconstruções operadas pelo riso são, senão, modos de dirimir a força centrípeta exercida por ideias dominantes, sobretudo, as da Igreja. A ideia de que tudo é possível por intermédio da fé, que toda cura é um milagre, que casamento deve ser sustentado, mesmo que comporte situações de violência, são exemplos de valores descontruídos no texto.

Também está desconstruída a ideia de um narrador centralizador, pois, mesmo que toda a história seja contada a partir de suas palavras, este narrador não tem nome, não tem voz, sequer tem ele a concessão para permanecer vivo. Está dedicado ao narrador-personagem um parágrafo sobre sua vida, assim como um parágrafo tem a vida das demais personagens.

Sob esse ponto de vista o conto analisado transmite a ideia de um universo onde as forças possam e devam ser distribuídas de modo a fazer pulular múltiplas vozes e múltiplos modos de ser e estar no mundo.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na Introdução, apontamos para a necessidade de uma compreensão sobre as múltiplas relações estabelecidas pelo homem na sociedade de tempos e espaços distintos. Afirmamos que, só assim, seria possível compreender que grupos de ideias vêm regendo essas relações e como lidar com eles. Afirmamos, do mesmo modo, que as obras literárias, por serem resultado das conexões homem-mundo e tempo-espaço, se apresentam como veículos desses múltiplos elos e que, por isso, são objetos de investigação imprescindíveis.

Nesta perspectiva, propusemos a análise da obra de Bartolomeu Correia de Melo, que se entrelaça pelo viés da memória com a história política e geográfica do Rio Grande do Norte. Porém, sendo a obra literária uma produção artística, tê-la como objeto de investigação não foi o mesmo que ter um documento histórico em mãos, afinal, mesmo que conectada a uma época e lugar, uma obra não necessariamente traz dados do contexto de sua produção. Aliás, afastar-se da realidade em curso, é um aspecto importante a ser investigado numa obra literária.

A escolha pela obra ficcional de Melo, como revelamos no início, se deu tanto por ser veículo de memórias, quanto por sua qualidade literária. Assim, o primeiro capítulo da pesquisa buscou apresentar, a um só tempo, o potiguar Bartolomeu Correia de Melo e como o próprio autor e críticos da literatura percebiam a sua obra.

Foi demonstrado que as poucas análises dedicadas à obra de Bartolomeu Correia de Melo não tiveram o propósito de serem críticas literárias, ficando na superficialidade dos textos, muito embora tenham sido responsáveis por levantar questões significativas, como a aproximação entre a ficção do potiguar e a do mineiro Guimarães Rosa e o tom anedótico impresso nos contos de Melo. Sobre essas duas questões, não foi alvo de nossa investigação a aproximação entre as obras de Rosa e Melo, mas nos rendeu o capítulo IV a afirmação equivocada de que seus contos seriam meramente anedóticos.

Através de uma visão panorâmica, o primeiro capítulo conseguiu apresentar o autor, sua ficção e dar início à investigação acerca da tradição literária a que estava filiada a obra do potiguar. Demonstramos através da leitura dos contos “Presepada”, “A parteira” e “Estória praieira”, o modo como a tradição se faz presente na obra de Melo e como a própria obra pode ser tomada como elemento dessa mesma tradição.

Destacamos que o próprio Bartolomeu Correia de Melo aponta a que tradição está filiada a sua obra, já que reconhece como influência os textos de Machado de Assis, Monteiro Lobato e Guimarães Rosa. Aponta também a aproximação com os potiguares Manoel Onofre

e Tarcísio Gurgel. Apesar de termos levado em conta o ponto de vista do autor, optamos por não testar a sua hipótese, dispensando a análise comparativa entre a sua obra e as dos demais autores citados.

Contudo, os trabalhos futuros que vierem a realizar uma análise comparativa entre a obra de Bartolomeu e a de outros potiguares ficcionistas serão de grande importância, uma vez que estarão contribuindo para o mapeamento das tradições do Rio Grande do Norte, de modo geral, e da tradição literária, de modo específico.

Desde o primeiro capítulo, ficou visível que a obra de Melo é regionalista, mas só no segundo o regionalismo é destrinchado. Embora a obra do potiguar seja herdeira de uma tradição literária, consagrada na segunda fase do Modernismo, ora apresenta elementos que se aproximam, ora que se distanciam do regionalismo de 30.

Porém, foi visto que mesmo nos momentos de distanciamento, a obra de Melo não deixa de ser regionalista. Isto, porque o regionalismo contemporâneo admite novos contornos. Apresentamos as dez teses de Chiappini (2014) sobre o regionalismo contemporâneo, colocamos as teses em diálogo com os estudos realizados por Candido (1999, 2011a, 2011b, 2011c, 2011d), revisitamos a teoria de Raymond Williams (1997) sobre resíduo cultural e chegamos à seguinte conclusão: a obra de Bartolomeu Correia de Melo não é anacrônica, mesmo que diga respeito às tradições e às paisagens do passado.

Ainda no segundo capítulo, a partir da análise do conto “Transa de gado”, foi possível perceber a projeção dos elementos culturais ao longo dos anos. Vimos que, na literatura do regionalismo de 30, a representação da mulher parecia não dar conta de suas inquietações, já que o idealismo patriarcal obnubilava a apreensão da realidade. Porém, a obra de Bartolomeu Correia de Melo, mesmo trazendo dados de uma sociedade ainda patriarcal, representa a mulher de modo distinto, reconhecendo seus novos modos de articulação.

Depois de termos reconhecido que a obra de Melo é regionalista e termos apontado a que regionalismo a obra se filia, demos andamento à pesquisa, destacando outro elemento da tradição: o narrador. Assim, o terceiro capítulo do trabalho discutiu os aspectos da tradição e da modernidade na construção da narrativa, dando destaque à figura do narrador e à aproximação com a tradição oral de contar histórias.

Ao discutir aspectos da tradição e da modernidade na leitura dos contos, observamos que o narrador na obra de Melo se coloca entre as duas. Tendo em vista que a tensão entre tradição e modernidade esteve acentuada muito mais no período da introdução dos novos modelos de produção e da intensificação da urbanização, pairou sobre a análise a suposição anterior de ser anacrônica a obra de Bartolomeu Correia de Melo.

Assim foi preciso manter acesa as ideias de Raymond Williams (1997) no que diz respeito à presença de dados culturais do passado, no presente. Afinal, de modo algum podemos afirmar que não há tensão entre tradição e modernidade nos dias de hoje. Os países, como o Brasil, que vivenciaram uma modernização conturbada (tardia, inconclusa, de pouco alcance, não planejada), são territórios férteis em contrastes que demonstram ainda esta tensão. Mostramos na obra de Melo que esses contrastes existem, mas não foi a nossa intenção buscar uma resposta que explicasse, por exemplo, se a tensão entre a tradição e a modernidade do período pós-guerra tem a mesma motivação da tensão atual.

Até o terceiro capítulo, foram trabalhados mais intensamente os aspectos da tradição: a tradição regionalista, a tradição literária, a tensão entre a tradição e a modernidade, as narrativas da tradição oral. Porém, no quarto capítulo, a pesquisa se voltou para uma característica específica da obra de Bartolomeu Correia de Melo: o riso. E a afirmação feita pelos críticos mencionados, de que a obra do potiguar seria meramente uma anedota, foi refutada.

Mostramos que os contos de Bartolomeu fazem rir, mas o riso promovido por eles é um riso capaz de desconstruir ou, no mínimo, possibilita revisitar antigos valores. Com a leitura dos contos "Besta fera", "Da janela", "Presepada", "Cabo Catota" e "Tira-teima", pudemos demonstrar o modo como o riso está articulado na obra e quais discussões podem ser levantadas a partir do que é realçado pela sua presença. Para tanto, foi preciso lançar mão dos estudos feitos por Mikhail Bakhtin, sobretudo o que compõe a obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*.

Porém, outros estudos foram importantes, sendo um deles o de Faraco (2009), que se debruçou sobre o círculo de Bakhtin, sobre as ideias do filósofo russo e o seu ideal de democracia. Ao destacarmos o desejo de Bakhtin que, segundo Faraco (2009, p. 79), era o de ver "um mundo em que qualquer gesto centrípeto será logo corroído pelas forças vivas do riso, da carnavalização, da polêmica, da paródia, da ironia", percebemos que a obra de Bartolomeu Correia de Melo, de acordo com a análise realizada, correspondia a esse mesmo ideal.

O quinto e último capítulo retomou, não apenas o debate sobre o riso na ficção do potiguar, mas valeu-se de todos os debates anteriores para que fosse realizada a leitura do conto "Romaria". Nesse capítulo, foi possível trabalhar o texto de modo dialético, ora direcionando a atenção para aspectos internos, ora para os aspectos externos da obra.

Com a análise de "Romaria", confirmamos o quão é importante a leitura da ficção de Bartolomeu Correia de Melo para atender ao que colocamos como necessidade no início deste

trabalho: conhecer aquilo que diz respeito a cada um de nós, para que então possamos compreender, aceitar, negar, subverter aquilo que nos define e determina o nosso modo de ser e estar no mundo.

Importante não é apenas a leitura da obra de Bartolomeu Correia de Melo, também o é a de outros potiguares, se quisermos saber o que nos define enquanto potiguares. A de outros brasileiros, se quisermos saber o que nos define enquanto brasileiros. A de escritores de outras nacionalidades, se quisermos saber o que nos define enquanto potiguares, brasileiros e humanos, integrados numa teia social que vem sendo fiada desde o início de nossa existência.

Encerramos o presente trabalho – jamais a pesquisa – estando atentos sobre a importância da leitura literária, mas reticentes no que diz respeito ao seu alcance. Tendo em vista as diretrizes da educação brasileira, o que está sendo e como está sendo lido nas escolas do nosso país? Seria viável encaminhar a leitura de uma obra literária, aos moldes da que ora promovemos, em salas de aula dos ensinos fundamental e médio? Que resultados obteríamos caso pudéssemos aproximar os alunos das tradições que lhe foram determinantes? Será que reconhecer aquilo que lhe define pode colaborar para um novo modo de ver o mundo e nele atuar? Estas perguntas conduzem a novos cenários investigativos e devem ser abraçadas pelos pesquisadores que percebem a literatura como uma obra de arte e, por isso mesmo, múltipla de possibilidades.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas cidades. Ed. 34, 2012.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. As literaturas locais como manifestações periféricas determinantes, in *Literatura Brasileira: região, nação, globalização***.** Germana Sales, Roberto Acízelo de Souza (Orgs.). Campinas, SP: Pontes Editores, 2013.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade. Disponível em: http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf. Acesso em 19 de setembro de 2015.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Problemas da poética de Dostoiévski.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. *O galo da torre. Visões literárias do Rio Grande do Norte.* Natal: EDUFRN, editora da UFRN, 2005.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In *Obras escolhidas vol. I*: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense,1993 a, p.197-121.

BERNARDI, Rosse Marye. Rabelais e a sensação carnavalesca do mundo. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2012.

BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron.* Porto Alegre: L&PM, 2013.

BORNHEIM, Gerd. A. (et. Al.). O conceito de tradição. In:_____. Tradição/Contradição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de trinta*. São Paulo: Edusp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2013.

_____. Literatura e cultura de 1900 a 1945, In: *Literatura e Sociedade.* Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011a.

_____. Literatura e subdesenvolvimento, In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011b.

_____. Poesia, documento e história, In: *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: ouro sobre azul, 2011c.

_____.A nova narrativa, In: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: ouro sobre azul, 2011d.

_____. A literatura e a formação do homem. In: *Remate de Males* – Antonio Candido. Unicamp: IEL/Revista do Departamento de Teoria Literária, 1999, p.81-89.

_____. O direito à literatura, In: *Vários escritos*, Rio de Janeiro: ouro sobre azul, 1995.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

CHIAPPINI, Ligia. Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995, p. 153 – 159. Disponível em: http://virtualbib.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1989/1128. Acesso em: 10/02/2014.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo***:** as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FREYRE, Gilberto. Manifesto regionalista. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p.47-75.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. 2.Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

GURGEL, Tarcísio. *Informações da literatura potiguar*. Natal (RN): Argos, 2001.

HOLANDA, Lourival. prefácio de *Estórias quase cruas*. Bartolomeu Correia de Melo. Recife, Bagaço, 2002.

LAFETÁ, João Luiz. *A Dimensão da Noite e outros ensaios*. Antonio Arnoni Prado (Org.). São Paulo: Duas Cidades. Ed. 34, 2004.

LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades. Ed. 34, 2000.

MARQUES FILHO, Manoel. Bartolomeu Correia de Melo: o homem e o escritor. In: *Louvor de Bartolomeu Correia de Melo*. Nelson Patriota e Manoel Marques Filho (Orgs.). Recife: Bagaço, 2012a.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievitch. *O método formal nos estudos literários*. Introdução crítica a uma poética sociológica. Trad. Ekaterina Américo e Sheila Camargo Grillo. São Paulo: Contexto, 2012.

MELO, Bartolomeu Correia de. *Rosa verde amarelou*. Recife: Bagaço, 2014.

_____. *Musa Cafuza*. Recife: Bagaço, 2013.

_____. *A onça braba e o cachorro velho*. Recife: Bagaço, 2012.

_____. In MONTEIRO, Maria Betânia. Bartolomeu Correia de Melo: contos e outras estórias. *Revista Imburana*. Natal, n. 6, p. 53-59, 2012a.

_____. *A roupa da carimbamba*. Recife: Bagaço, 2009.

_____. *Tempo de estórias*. Recife: Bagaço, 2009.

_____. *Lugar de estórias*. Recife: Bagaço, 2003.

_____. *O fantasma bufão*. Recife: Bagaço, 2004.

_____. *Jornal O Galo*. Natal, n. 8, p. 13-16, set. 1998. Entrevista concedida a Nelson Patriota.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. "Tempo e lugar de Bartolomeu Correia de Melo", In: *Louvor de Bartolomeu Correia de Melo*. Nelson Patriota e Manoel Marques Filho (Orgs.). Recife: Bagaço, 2012.

O GALO, Jornal Cultural. Ano X, nº 8, setembro de 1998. Páginas 13 – 16. Natal – RN/ Fundação José Augusto, Departamento Estadual de Imprensa.

ONOFRE JÚNIOR, Manoel. *Ficcionistas Potiguares: biografia e crítica*. Edição própria. Natal, Julho de 2010.

PATRIOTA, Nelson.; MARQUES FILHO, Manoel. (Org.) *Louvor de Bartolomeu Correia de Melo.* Recife: Bagaço, 2012a.

PATRIOTA, Nelson. *Uns potiguares: escritos sobre as letras norte-rio-grandenses e outras*. Natal: Sarau das Letras, 2012b.

IMBURANA: revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses. Natal: UFRN, v. 6, nov. 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.ufrn.br/imburana>. Acesso em: 07 ago. 2014.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ROCHA, Maria Betânia Peixoto Monteiro da. SANTOS, Derivaldo. O narrador na ficção contística de Bartolomeu Correia de Melo: interstício entre tradição e modernidade. *Anais ABRALIC internacional.* Campina Grande: Realize Eventos e Editora, 2013. v.1.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____.*Texto/contexto.* São Paulo: Perspectiva, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979.