



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL – UFMS
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO – FAALC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS – PPGEL

NATHALIE ELIAS DA SILVA CAVALCANTE

**A COSTUREIRA E O CANGACEIRO: IDENTIDADE BRASILEIRA, RESGATE
HISTÓRICO E ECOS REGIONALISTAS NO ROMANCE DE FRANCES DE
PONTES PEEBLES**

Campo Grande

2025

NATHALIE ELIAS DA SILVA CAVALCANTE

**A COSTUREIRA E O CANGACEIRO: IDENTIDADE BRASILEIRA, RESGATE
HISTÓRICO E ECOS REGIONALISTAS NO ROMANCE DE FRANCES DE
PONTES PEEBLES**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação (FAALC) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Estudos de Linguagens.

Área de concentração: Literatura, Estudos Comparados e Interartes

Orientador: Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira

Campo Grande

2025

NATHALIE ELIAS DA SILVA CAVALCANTE

**A COSTUREIRA E O CANGACEIRO: IDENTIDADE BRASILEIRA, RESGATE
HISTÓRICO E ECOS REGIONALISTAS NO ROMANCE DE FRANCES DE
PONTES PEEBLES**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação (FAALC) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Estudos de Linguagens.

Área de concentração: Literatura, Estudos Comparados e Interartes
Orientador: Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira

Data da aprovação: ___/___/___

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Danglei de Castro Pereira – (Orientador /Presidente – UnB)

Doutor pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp)

Prof. Dr. Ramiro Giroldo – (Membro Titular – UFMS)

Doutor pela Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dr. Lucilo Antônio Rodrigues – (Membro Titular – UEMS)

Doutor pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp)

Prof. Dr. Samuel Melo – (Membro Titular- UEG)

Doutor pela Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino – (Membro Titular- UFMS)

Doutor pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp)

Prof.^a Dra. Adriana Lins Precioso – (1^aSuplente- UNEMAT)

Doutora pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp)

Prof.^a Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos – (2^aSuplente- UFMS)

Doutora pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp)

AGRADECIMENTOS

Primeiro, a Deus, fonte de toda ciência e sabedoria, sendo Ele quem nos concede vida plena por meio de seu Espírito e de seu amado Filho. A Ele toda a glória pelos séculos dos séculos.

A meu marido, Bruno, o esteio de nossa casa, meu grande incentivador nesta caminhada acadêmica. Ele acreditou em mim mais do que eu mesma, fazendo-me seguir sem olhar para trás. Obrigada, querido.

Às minhas filhas, Maria Antonia e Samantha, por alegrarem meus dias cíntezos às voltas com livros e dilemas. A mamãe ama muito vocês duas!

Aos meus amados pais, por desde sempre apontarem o caminho da sabedoria por esta vida cheia de incertezas. Vocês fundaram os alicerces.

À minha querida amiga e colega de profissão, Cristiane Umbelino, por estar disposta a ler este trabalho sempre que necessário e a ouvir as lamúrias de uma pesquisadora em construção. Obrigada, pelo carinho e paciência.

Ao estimado professor, colega e orientador Danglei de Castro Pereira, pela disponibilidade em acolher esta pesquisa, pela orientação esclarecedora, objetiva e cuidadosa. Obrigada, sobretudo, pelo exemplo de conduta enquanto profissional da educação.

À Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), *campus* Campo Grande, pela oportunidade de prosseguir nos estudos da pós-graduação.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso do Sul (IFMS), pela possibilidade de afastamento das atividades docentes, sem a qual este trabalho seria impossível.

Ao colega do núcleo de línguas, Vinícius da Silva Zacharias, por emprestar não só os ouvidos, mas também sua habilidade linguística na revisão desta tese.

À querida Frances de Pontes Peebles, pela abertura ao diálogo. Conversar com a autora de *A costureira e o cangaceiro* (2009) foi ao mesmo tempo uma alegria e um privilégio.

Por fim, às minhas tias, Dalva Antoniassi e Amélia Antoniassi (leitoras de carteirinha), bem como à minha mãe, Antonia Estela; minha sogrinha querida, Mirtes Macedo e às minhas amigas, Sheyla Leite, Michelle Proença e Luana Gama que leram o romance de Peebles, compartilhando comigo a empolgação da fábula e as descobertas feitas neste estudo.

RESUMO

Em 2009, foi publicado no Brasil o romance *A costureira e o cangaceiro* de Frances de Pontes Peebles. A obra em questão foi originalmente escrita em inglês. Frances de Pontes Peebles é filha de mãe pernambucana e pai norte-americano. Este estudo propõe-se a analisar o romance filiando-o à tradição da literatura brasileira, mais especificamente, ao regionalismo literário na contemporaneidade. O que norteia a leitura da obra é o seu vínculo com as questões de pertença e identidade nacional, ficcionalização da história política do Brasil a partir da Revolução de 30, memória coletiva do cangaço e da seca de 1932. Para isso, no campo da historiografia e crítica literárias brasileira, recorri a nomes como Antônio Cândido, Fernando Cerisara Gil, Luís Bueno e Tânia Pellegrini, problematizando a relevância do romance em sua relação às matrizes da literatura nacional. No âmbito da História e da cultura, explorei a emergência do cangaço como meio de vida, suas formas endêmicas e epidêmicas no sertão nordestino, bem como as manifestações culturais populares ligadas à mítica que hoje circunda o cangaceirismo, tornando-o uma forma de expressão identitária do sertão brasileiro. Observei como o romance utiliza-se de material farto para uma composição verossímil dos espaços do campo e da cidade no Nordeste do Brasil, englobando de maneira coerente suas tradições culturais e sua História.

Palavras-chave: Identidade nacional. Cultura popular. Regionalismo.

ABSTRACT

In 2009, the novel *A Costureira e o Cangaceiro* by Frances de Pontes Peebles was published in Brazil. The work in question was originally written in English. Frances de Pontes Peebles is the daughter of a Pernambuco mother and an American father. This study aims to analyze the novel by linking it to the tradition of Brazilian literature, more specifically, to contemporary literary regionalism. What guides the reading of the work is its connection to issues of belonging and national identity, the fictionalization of Brazil's political history since the 1930 Revolution, the collective memory of cangaço, and the drought of 1932. To this end, in the fields of historiography and Brazilian literary criticism, I refer to names such as Antônio Cândido, Fernando Cerisara Gil, Luís Bueno, and Tânia Pellegrini, addressing the relevance of the novel in relation to the foundations of national literature. In the realm of History and culture, I explore the emergence of cangaço as a means of livelihood, its endemic and epidemic forms in the northeastern hinterland, as well as the popular cultural manifestations linked to the mythology that today surrounds cangaceirismo, making it an expression of identity from the Brazilian hinterland. I observe how the novel makes extensive use of material for a plausible composition of the spaces of the countryside and the city in northeastern Brazil, coherently encompassing its cultural traditions and its History.

Keywords: National identity. Popular culture. Regionalism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 ENTRE DOIS MUNDOS: CULTURA, LITERATURA E IDENTIDADE.....	13
2.1 Um romance brasileiro?.....	31
2.2 Aspectos de cultura e literatura: expressões da cultura brasileira em <i>A costureira e o cangaceiro</i>.....	34
2.3 Literatura e identidade nacional.....	40
2.3.1 Identidade literária brasileira e o romance de Peebles	43
2.4 Realidade e região: um mapa histórico-literário na construção romanesca do Brasil	53
2.4.1 Ainda e sempre: o regionalismo literário	57
2.5 História na estória: coronelismo, cangaço, Vargas, e um segredo fraterno.....	64
3 O CANGAÇO E A EXPRESSÃO DA CULTURA NORDESTINA: O IMAGINÁRIO POPULAR.....	75
3.1 Festejos e morte: o riso que deságua em sangue.....	91
3.2 A trajetória de brasiliade nas personagens de Falcão (Carcará), o cangaceiro e Luzia, a costureira.	107
3.3 A costureira e a cangaceira: feminilidade e violência no risco de um mesmo bordado	123
3.3.1 O chamado à aventura	129
3.3.2 A negação ou recusa	132
3.3.3 A inclusão ou batismo	139
3.3.4 A contestação ou impacto.....	142
3.3.5 A aceitação completa ou transfiguração total.....	146
3.4 Arremate no bornal: algumas considerações.....	155
4 ECOS DO REGIONAL: INDÍCIOS DE UMA PERMANÊNCIA EM FRANCES DE PONTES PEEBLES	158
4.1. Emília e Luzia: cidade e sertão em contraste e continuidade.....	167
4.1.2 Luzia: uma luz na janela sob o céu do sertão	180
4.2. Ecos do regional: o espaço da seca em <i>A costureira e o cangaceiro</i>.....	187
4.2.1 Cangaço em tempos de seca: o apagamento da emoção.	197
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	205
REFERÊNCIAS	207

1 INTRODUÇÃO

Em 2015, li pela primeira vez e de forma despretensiosa o romance *A costureira e o cangaceiro* (2009) de Frances de Pontes Peebles. À época, eu estava absorvida na escrita de minha dissertação de mestrado e a leitura, indicada em aula pelo professor Danglei, foi uma grata surpresa e um momento de descanso em meio às atividades acadêmicas.

Enquanto eu apenas me entreteinha com a leitura do romance, é evidente que como estudioso da literatura, o professor já conjecturava sobre os problemas identitários que gravitavam em torno da obra. Percebendo a oportunidade para o desenvolvimento de uma pesquisa interessante em literatura, *A costureira e o cangaceiro* surgia vez ou outra na fala do professor. Quem sabe um aluno poderia se interessar, ler o romance e determinar-se a estudá-lo.

Frances de Pontes Peebles escreveu o romance no Brasil, falou sobre cultura, história, memória e identidade brasileiras, mas o escreveu em inglês. Enquanto mera leitora, eu poderia acreditar no rótulo da ficha catalográfica, que diz: *literatura norte-americana*. Entretanto, mesmo não pretendendo, naquele tempo, pensar de forma sistemática no problema, para mim o romance em questão era sem dúvida *literatura brasileira*, e das boas. Esse era o impasse que eu poderia considerar para um trabalho de fôlego.

Peebles me lembrava algo de Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Franklin Távora, apenas para citar alguns autores. Mas para além dessas amizades, o romance me transportou para o reino encantado da cultura nordestina, para a história do cangaço no sertão, para a turbulência política dos anos 30.

Portanto, quando me preparei para ingressar como aluna em um programa de doutorado, não precisei pensar muito para me decidir sobre o tema de minha pesquisa. Eu apreciava o romance o suficiente para passar um bom tempo em sua companhia. Desse modo, esta tese é o resultado de pensar o problema.

Para começo de conversa, eu precisava refletir em que medida um texto literário escrito em determinada língua poderia filiá-lo à matriz cultural e à tradição literária desse idioma. Nessa perspectiva, pude, oportunamente, recordar-me das literaturas africanas em Língua Portuguesa, já que o idioma não foi, nesse caso, fator preponderante para classificá-las como literatura portuguesa.¹ Por que, então, eu não poderia pensar em um romance brasileiro escrito

¹ Sei que por trás de uma simples comparação como essa há uma discussão polêmica pelo simples fato de estarmos comparando literaturas distintas inseridas em culturas igualmente diferentes. Entretanto, utilizo a literatura africana de Língua Portuguesa aqui, apenas para ilustrar a maneira como pensei inicialmente.

em Língua Inglesa? O assunto é polêmico e merece nada menos que uma tese para discuti-lo. Essa é, portanto, a hipótese central deste trabalho.

Eu não poderia optar por defender uma identidade híbrida para o romance de Peebles, só porque foi escrito em inglês. Durante a segunda leitura de *A costureira e o cangaceiro*, tive a oportunidade de compartilhar com a autora minhas impressões. Por ser uma conversa informal, não pude utilizar suas afirmações como referência neste trabalho. Nesse breve diálogo, a autora me pareceu aliviada pelo fato de que eu havia compreendido que seu romance se tratava de literatura brasileira e não norte-americana. Suas palavras foram “ainda bem que você sabe que é literatura brasileira, porque é”. Frances reiterou que permaneceu no Brasil durante a escrita de seu romance, retornou às memórias de sua infância em Taquaritinga, entrevistou seus conterrâneos e saiu em andanças caatinga afora.

Na segunda seção, traço, por meio de um paralelo com a epígrafe do romance, três aspectos relevantes para considerar uma leitura aprofundada da obra de Peebles, a saber: a língua em que o romance foi originalmente escrito; a cultura da qual a obra literária emerge e, por fim, o modo de fazer literatura, a tradição literária à qual filia-se enquanto prosa romanesca. Esses são os três pontos dos quais derivam toda análise mais aprofundada proposta neste trabalho. Por isso, a segunda seção apresenta um panorama sobre esses aspectos, privilegiando, num primeiro momento, a discussão sobre identidade nacional.

Desde sempre, utilizo fragmentos do romance, fazendo pequenas análises que fortalecem a argumentação. Essa maneira de iniciar a tese, que aglutina teoria *corpus* e análise, facilita, a meu ver, o envolvimento com o trabalho, deixando a leitura mais interessante e fluida. O leitor é apresentado à premissa do romance; às personagens protagonistas: as irmãs Emília e Luzia; e ao problema que, de forma geral, norteará a intriga. As hipóteses são lançadas na segunda seção e sumariamente respondidas. É importante que o leitor seja paciente para que os argumentos, apresentados no início, cresçam e tomem corpo nas seções seguintes.

Na seção três, o foco recai sobre a representação do cangaço e da cultura popular nordestina em *A costureira e o cangaceiro*. Note-se que este é um aspecto relacionado ao tema da identidade nacional em literatura. É possível perceber na história do cangaceirismo, como esse movimento tem raízes profundas com as formas de colonização e povoamento do sertão nordestino, subscrevendo assim, marcas identitárias num tipo de banditismo típico da região das caatingas. Dessa forma, trouxe a história do cangaço e sua intersecção com a cultura popular na criação de mitos e tipos para um anti-herói marcadamente brasileiro. Esse fora da lei, uma vez representado no romance, traz em si um conjunto de traços próprios de uma prática criminosa, porém ambivalente no que tange ao juízo de valor do povo sertanejo. Tal concepção

de heroísmo aparecerá tanto na história do cangaço, como, principalmente, na literatura de cordel, ambas consideradas fontes fidedignas para a fabulação em *A costureira e o cangaceiro*.

Nesse contexto, o ponto alto da reflexão se dá quando da inserção das mulheres no cangaço representada pela iniciação de Luzia, uma das protagonistas do romance. Investigo a trajetória das mulheres reais no cangaço histórico e, depois, aponto para continuidades e rupturas na forma com que Peebles insere sua personagem no bando de cangaceiros. Aqui, já adentro, também, às questões estéticas do fazer literário, mais especificamente, revelando, na trajetória da personagem, possíveis pontos de contato com as cangaceiras da vida real e as formas de resistência do feminino em meio a um mundo notadamente viril.

A quarta e última seção, tem como enfoque o tratamento do tema da seca, o qual mostra-se, ainda que de passagem, pelo enredo de *A costureira e o cangaceiro*, um tema relevante na economia da intriga e no encaminhamento do desfecho das personagens principais. A discussão, nesse ponto, visa a rever a aplicabilidade do conceito de regionalismo literário para o romance de Peebles e sua continuidade e revitalização dentro da tradição do romance neorrealista. Como este trabalho propõe uma primeira leitura do romance, afirmando sua filiação com a literatura nacional, não nos prendemos a relacioná-lo apenas aos escritores da década de 30. Apontamos aproximações com regionalistas anteriores, com o objetivo de confirmar a hipótese de ler o regionalismo literário como uma tradição de longa data na literatura brasileira, constituindo-se um problema crítico pertinente até nossos dias.

Assim, aproximamos Peebles de escritores como Visconde de Taunay, Euclides da Cunha, Rodolfo Teófilo, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz. A proximidade com a produção literária desses autores se dá em pontos diversificados, demonstrando a apropriação, pelo romance contemporâneo, de temas e formas que vez por outra retornam e revigoram uma tradição consolidada em nossas letras. Não foi, contudo, nossa preocupação, esgotar as possibilidades de leitura nesse sentido.

Consideramos, portanto, este um trabalho introdutório na exploração dos pontos de contato entre o romance de Peebles e a literatura regionalista brasileira. Isso já se revela pelo fato de tratarmos especificamente do tema do regional em apenas uma seção. Em decorrência disso, esperamos que o texto da referida seção seja apenas suficiente (no conjunto deste trabalho) para anuir a hipótese central desta tese.

Retomando o tom pessoal que abre esta introdução, posso confessar que os recortes escolhidos na análise de um romance de mais de 500 páginas parecem-me uma redução quase sempre injusta diante da diversidade de discussões possíveis que afluem durante a leitura de uma obra como *A costureira e o cangaceiro*. Por isso, nunca é demais recomendar a leitura do

romance como condição primeira para a compreensão global do que afirmamos nesta tese. Afinal, como sempre ouvimos de nossos professores de literatura: nenhum texto diz mais sobre a obra literária do que ela mesma.

2 ENTRE DOIS MUNDOS: CULTURA, LITERATURA E IDENTIDADE

Uma americana em terras brasileiras, Elisabeth Bishop², escreve um poema: *The Armadilho* (1957), em português, *O Tatu*. Uma brasileiro-americana, Frances de Pontes Peebles, escreve um romance, *The Seamstress/A costureira e o cangaceiro* (2009), e epigrafa sua obra com excertos daquele poema, escrito muitos anos antes, fruto do imaginário e da experiência da norte-americana com a fauna e flora brasileiras. Peebles traça um paralelo no tempo e no espaço³, compondo um quadro particularmente cultural sob a perspectiva de um olhar enviesado: por um lado a estrangeira Bishop, uma poeta que, em muitas de suas obras, tem por temática elementos brasileiros, por outro a brasileiro-americana Frances de Pontes Peebles, criadora de uma obra de ficção culturalmente enraizada no Brasil.

Frances de Pontes Peebles, nascida no Recife, filha de pai norte-americano e de mãe pernambucana, morou no Brasil até os cinco anos, quando se mudou com a família para a Flórida (Miami). Frances retornou ao Brasil em 2009 para cuidar da fazenda de café da família, e, no fim de 2012, mudou-se novamente para os Estados Unidos. Durante todos esses anos, entretanto, Peebles vem mantendo contato com a família brasileira nordestina a quem frequentemente visita. Sua relação com o Brasil se conserva viva, assim como sua fluência na língua portuguesa permanece sem maiores prejuízos. Dois são os romances de sua autoria, *The Seamstress* (2008) e *The air you breath* (2018), publicados originalmente em inglês e, posteriormente, traduzidos para mais dez línguas.

Epígrafes funcionam como pistas contextuais, apontam possíveis relações estabelecidas entre os textos e contribuem para a construção de sentido além-texto: mesmo estando circunscrita na materialidade do texto, a interpretação textual ultrapassa as raias espaciais e temporais do signo escrito.

Uma epígrafe é uma abertura entre um texto e o seu leitor, como a convidá-lo a olhar através, propondo uma interrogação, provocando a curiosidade, a inquietação, a dúvida. Uma epígrafe é um pretexto, um pré-texto. Acontece, porém, que às vezes, passamos por ela sem nos dar conta, avançando sobre o texto, avidamente à procura do seu querer dizer, considerando-o, se literário, autônomo, devido à ficcionalidade que inaugura, opondo-o à realidade (Reis, 1991, p. 87).

² Há muitos estudos sobre a relação da poeta Elizabeth Bishop com o Brasil. Neste trabalho, portanto, não nos delongamos em tratar dessas questões relativas à produção e identidade literárias da poeta, sendo a menção de seu nome apenas um caminho para chegarmos à compreensão do uso de seu texto como epígrafe em *A costureira e o cangaceiro* (2009).

³ Aqui compreendido como o espaço da linguagem. A natureza da epígrafe é congregar tempo e espaço. Tempo porque o texto epigráfico é anterior ao epigrafado, historicamente datado e fruto de um contexto próprio de seu momento de produção. Espaço porque a linguagem, tida como construto histórico e temporal, passa a ser também compreendida como espaço, nas palavras de Foucault 2000, a linguagem constrói um espaço que lhe é peculiar, construindo nesse espaço a sua significação.

Tal intertextualidade, proposta pela epígrafe, ao mesmo tempo em que pode ajudar a compreender os sentidos do texto central, sendo conformativa e indicando qual a melhor forma de o leitor compreender e interpretar o texto adiante, às vezes é utilizada para ironizar, atraindo o leitor como numa brincadeira que ao final reverte o sentido último do texto principal. Entretanto, no romance *A costureira e o cangaceiro* (2009), a epígrafe aparece sugerindo, pelo menos, três aspectos iniciais na condução da leitura do romance: A língua inglesa, não só como instrumento, mas também como elemento que mobiliza a problemática da identidade do romance; a cultura da qual emerge o tema e na qual se assenta a estrutura do romance, e, por último, a experiência literária que abarca os aspectos anteriores dentro de um espectro maior, considerando o estatuto da obra literária enquanto fazer estético. Todos os três, como veremos, apontam para o tratamento da ficção literária na relação literatura e cultura, no limiar da experiência nacional que desabrocha na produção literária de expressão em língua inglesa.

Questões como pertencimento e identidade parecem ser formadoras de uma síntese para pensar o romance. Os aspectos em destaque nos ajudam a compreender melhor como essas questões se relacionam com o romance, assinalando esses elementos como significativos na leitura da obra. Há, entretanto, uma ressalva necessária a se fazer: mesmo a epígrafe apontando para relações que se podem estabelecer na leitura do romance, como as de identidade e pertencimento, é preciso que desde o início tenhamos em mente a diferença que o eu-lírico do poema da epígrafe tem em relação ao narrador do romance. Enquanto em Bishop permanece o traço do olhar estrangeiro como norteador da observação e da escrita, embora a afetividade pela cultura brasileira e a experiência com o nosso nacional, em Frances de Pontes Peebles o olhar é brasileiro, e não estrangeiro.

Essa é uma diferença importante que problematiza a leitura, mas não prejudica a relação que a epígrafe estabelece com o romance, porque embora haja esse aspecto, também há pontos de conformidade como veremos a seguir e neles nos concentraremos, já que não há possibilidade de abarcar todos os aspectos implicados na relação epígrafe-romance. Não se esgotam, pois, as possibilidades de leituras nesse sentido.

Optamos por trazer a leitura da epígrafe, nesta seção, como a descortinar, por assim dizer, já de início, os aspectos literários, culturais e sociais que serão ao longo deste trabalho sempre referidos. Este introito, assim, se faz como um acíope suave pelo qual o leitor aos poucos vai construindo sua compreensão do que propõe esta tese. Dessa forma, conhecendo os aspectos que a epígrafe suscita é possível prever que tais elementos servirão como um fio condutor desta discussão culminando na teoria e na análise do *corpus* propriamente.

Em *A costureira e o cangaceiro* (2009), o leitor vai conhecer a trajetória de duas mulheres, duas irmãs, num período em que ocorrem grandes transformações sociais e políticas no Brasil, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder. O romance cobre uma temporada de sete anos, de 1928 a 1935. As órfãs Emília e Luzia dos Santos são, graças a sua tia Sofia, as melhores costureiras de Taquaritinga do Norte, uma pequena cidade pernambucana. Diferentes na aparência física e nos gostos, sonhos e ambições, as irmãs traçarão para si planos de acordo com suas personalidades e perspectivas de futuro.

Emília é uma moça morena e bonita, muito sonhadora, e o que mais deseja na vida é escapar da simplicidade interiorana e da pobreza casando-se com um cavalheiro honrado. “À noite, quando acabava de rezar, imaginava-se como uma daquelas heroínas da *Fon-Fon*⁴, elegantemente vestida, apaixonada por um capitão, cujo navio se perdera no mar” (Peebles, 2009, p. 26). Mais do que riqueza, Emília deseja refinamento, elegância. Para ela há, nisso, mistério. Não se trata apenas de dinheiro, mas de uma atitude que deseja assumir na vida.

Luzia, diferente da irmã, tem uma aparência sisuda e um espírito taciturno. Um acidente sofrido na infância a deixou com o braço deformado e fez com que ganhasse o apelido de Vitrola, sendo tratada com pena pelos vizinhos, já que a menina não serviria para casar-se sendo, portanto, inútil. “Depois do tombo, Luzia foi substituída por Vitrola, calada, pensativa. Gostava de ficar sentada, sozinha, bordando aqueles retalhos que existiam aos montes pela casa” (Peebles, 2009, p. 33). Moldada pelas adversidades da vida, Luzia tem consciência de sua condição desfavorável, não acalentando grandes sonhos ou expectativas. Aparentemente, conforma-se com a realidade em que vive.

Um dia, porém, chega à pequena Taquaritinga do Norte um bando de cangaceiros liderados por Falcão⁵, um homem brutal que, como o carcará, ave da caatinga, arranca os olhos de suas presas. Ao saberem do surgimento do bando de cangaceiros nas redondezas, as meninas, amedrontadas e prevenidas por tia Sofia, sentem-se inseguras, mas o que elas não imaginam é que esse acontecimento trará implicações que perdurarão pelo resto de suas vidas. Num dado momento, Luzia se vê frente a frente com o temível Falcão que, conhecendo a habilidade da moça com a costura e apreciando sua franqueza e inteligência, leva-a para ser a costureira de seu bando.

⁴ Fundada em 1907 por Jorge Schmidt, o periódico semanal circulou até 1958. De publicação humorística e satírica, a revista *Fon-Fon* passou, influenciada pela ideologia do Estado Novo, a tratar de temas relativos ao comportamento feminino associado a imagens de luxo e elegância.

⁵ Em 2017, por questões de mercado, o romance foi republicado pela editora Arqueiro. Nessa oportunidade, houve três modificações: A epígrafe foi suprimida, o título foi modificado para *Entre Irmãs* e o apelido do líder do bando de cangaceiros foi alterado para Carcará. Neste trabalho, entretanto, utilizaremos a edição de 2009 que traz o apelido de Falcão.

Na estrutura do romance, a narrativa segue traçando dois percursos paralelos que, a partir de então, tornam-se ainda mais evidentes, pois as irmãs são separadas. Enquanto Luzia luta para sobreviver na caatinga, Emília aparentemente encontra o casamento com que sempre sonhou e vai para o Recife. Lá, em meio à revolução que leva Getúlio Vargas ao poder, ela descobre que Luzia ainda está viva e é agora uma das líderes do bando de Falcão. Duas histórias são contadas de maneira intercalada, ora temos a narrativa que focaliza a vida de Luzia na caatinga junto ao bando de cangaceiros, ora nos encontramos no Recife, com Emília vivendo um casamento de conveniência no qual o amor, tão acalentado, mais parece um sonho distante. O revezamento da narrativa ocorre até o desfecho do romance, respeitando-se a ordem cronológica dos acontecimentos e revelando os destinos antagônicos das duas irmãs.

O que vemos no romance são duas heroínas cujas trajetórias diferentes são, com suas particularidades, regadas de luta e sofrimento, sendo o sofrimento maior o fato de não saberem ao certo sobre a vida que levam uma longe da outra. Sem saber em que Luzia se transformou após tantos anos, Emília vai ter que aprender algo que talvez não tenha aprendido nas aulas de corte e costura: como juntar o tecido de suas vidas e alinhavar o fio capaz de uni-las novamente.

Após a síntese do enredo, retomamos o que falávamos a respeito da relação entre a epígrafe, excerto de *The Armadilho* (1957) de Elizabeth Bishop e o romance de Frances de Pontes Peebles. Dizíamos de três aspectos que a epígrafe suscita, enquanto síntese temática da obra, na leitura do romance.

Pois bem, o primeiro aspecto corresponde à camada mais visível do poema, o código: a língua na qual ele é escrito. O excerto utilizado como epígrafe corresponde aos versos seguintes:

... rising toward a saint
still honored in these parts,
the paper chambers flush and fill with light
that comes and goes, like hearts...
...receding, dwindling, solemnly
and steadily forsaking us,
or, in the downdraft from a peak,
suddenly turning dangerous...
(Bishop *apud* Peebles, 2009).

...rumo a um santo que aqui
Ainda inspira devação,
E se enchem de uma luz avermelhada
Que pulsa, como um coração,
...e deixam este mundo
Pra trás, solemes, altivos,
Ou uma correnteza os puxa
Pra baixo, e se tornam um perigo...
(Bishop *apud* Peebles, 2009, p.7).

The Armadilho (1957) foi escrito num período em que Bishop, após empreender uma viagem de circum-navegação em torno da América do Sul, em 1951, e interrompê-la no Rio de Janeiro por conta de uma crise alérgica (viagem essa que nunca seria retomada), está vivendo a melhor época de sua vida. Tendo decidido permanecer no Brasil, fez amigos e apaixonou-se, por isso, firma residência no país.

De acordo com Britto (2020), *The Armadilho* é um poema que faz parte de um conjunto que versa sobre a textura do mundo, lugares e animais, assim como *The fish*, *The bight*, *The sandpiper*. Sendo herdeira imediata do modernismo norte-americano, Bishop possui uma atitude mais relaxada e mais livre, “[...] inspirada pela sensação de que toda poesia do passado e do presente formam um tesouro a ser livremente explorado por quem tiver ousadia e competência para tal, que é a marca do artista pós-modernista” (Britto, 2020, p.16). Tais temas, em sua obra, são abordados com interesse de inclinação psicológica e subjetiva, explorando-os por meio de sua interioridade e sua relação com o Brasil, lugar esse em que se sente acolhida, rodeada por afeto e por uma atmosfera de maior liberdade para viver sua vida amorosa.

Em *The Armadilho*⁶(1957), o eu-lírico serve-se do inglês. Esse é o código por meio do qual se expressa. Grossso modo, esse é um dos aspectos materiais do poema e que dá corpo a sua estrutura legível, enquanto escrita, e de ordem sonora enquanto proferida.

Integrado no processo de comunicação, um código é um sistema de transmutação da forma de uma mensagem em outra forma que permita a transmissão da mensagem. P. ex., a escrita é um código que permite transformar em mensagem gráfica uma mensagem acústica [...] (Dubois, 1998, p.114).

A mensagem gráfica da poesia é como os latinos a chamavam *oratio vincta*: linguagem travada, uma vez que se ligava por regras de versificação, em oposição à *oratio prorsa*: linguagem direta e livre. Sendo a palavra o signo literário por excelência, a poesia é a expressão do “eu”, da subjetividade, pela palavra (Moisés, 2012). Todorov no ensaio *Em Torno da Poesia* (1978), ao retomar as teorias da poesia, cita o ensaio do crítico literário norte-americano R. P. Blackmur: *A Linguagem como gesto*. De acordo com Blackmur (1952 *apud* Todorov, 1978) o discurso poético se distingue de outros discursos porque nele as palavras se tornam gestos. O gesto descoberto ou invocado pela palavra não é um simples nome, mas torna-se um símbolo rico e complexo. Tal gesto verbal toma forma ao identificar-se com o sujeito e o símbolo supera a palavra no que diz respeito à significação porque a transcende, exprimindo um sentido de modo permanente para o qual a palavra em sua denotação é insuficiente.

⁶ O poema na íntegra pode ser encontrado no site www.poetryfoundation.org

Cabe aqui falarmos de língua literária. Ao passo que a língua natural constitui-se numa técnica historicamente determinada e condicionada, a língua literária serve-se dela, submetendo-a a um processo particular de semiotização⁷ que

em conformidade com uma poética implícita ou explícita, actuante quer a nível da produção, quer a nível da recepção, transforma as estruturas verbais dependentes do sistema modelizante primário em estrutura verbo-simbólicas dependentes do sistema modelizante secundário que é o sistema semiótico literário (Aguiar e Silva, 2005, p. 147).

O poema, portanto, é duplamente codificado, uma vez que é codificado em uma língua natural, obedecendo a normas que regulam esse sistema semiótico: o inglês, e é também codificado conforme outro sistema semiótico, o literário, ao qual podemos atribuir uma série de aspectos que relacionam esse segundo sistema ao seu contexto de produção e de recepção, como: os códigos atuantes na cultura de que faz parte seu autor, os códigos métricos, estilísticos, retóricos e ideológicos.

Bishop escreve em Inglês porque é a sua língua materna, pode manejar os elementos desse código com a familiaridade que lhe é natural. Bishop fala do Brasil porque é de onde tira o substrato para a sua poesia. Notamos que ser herdeira de uma tradição literária norte-americana, falar e escrever em inglês, não restringe a produção da poeta a uma literatura monocromática em que somente os tons da natureza de sua terra possam figurar em seu imaginário e transformar-se por meio de sua escrita.

Na poesia de Elisabeth Bishop, como bem observado por Britto (2020), há uma abundância de imagens. Há imagens a partir de objetos, animais, paisagens, mas há imagens que “[...] vêm à tona na percepção sensorial do espaço” (Roefer, 2010, p.32). O olhar do poeta que acompanha os balões é também um olhar subjetivo “[...] cujo foco maior se dá no próprio ato de decodificar aquilo que escapa dos olhos não habituados de uma leitora de imagens em êxtase pelos excessos” (Roefer, 2010, p.33). No excerto, os balões que sobem rumo ao santo simbolizam uma glória fugaz, uma luz, um deslumbramento recoberto por uma camada de beleza, mas acabam, por fim, sendo tragados pela correnteza que os puxa para baixo e então se tornam um perigo. A morte não é só a da carne, a morte física. Na figura dos balões em chamas, a morte conota diversos sentidos: quer da morte física, quer da morte de esperanças, sonhos,

⁷ O conceito de sistema modelizante de mundo foi proposto e difundido a partir de 1962 pela semiótica soviética. V. V. Ivanov estabelece os *modelos* de mundo como objeto de estudo da semiótica. Tais modelos são os que o homem constrói: uma representação do mundo. Compreendido dessa forma, a literatura é um sistema modelizante (Aguiar e Silva, 2005).

desejos, e até mesmo a morte de um eu que deixa de existir suplantado por uma nova atitude e compreensão do mundo a sua volta.

Essa possibilidade de sentidos que extrapolam o dito pela palavra em sua denotação só é possível pela linguagem enquanto metáfora. A palavra símbolo que atinge um ponto de significação, além do que ela própria encerra enquanto ferramenta pragmática de comunicação. Assim, o excerto utilizado como epígrafe isola do poema, como um todo, um momento crucial para a sugestão temática do romance, conforme veremos adiante, a relação que se estabelece com o excerto é a premonitória da morte, mas uma morte que surge como o espólio, os destroços de um momento glorioso anterior a ela.

Em relação à língua, o que ocorre com Frances de Pontes Peebles é semelhante, mas não igual. Sendo tanto norte-americana como brasileira, a opção por escrever em inglês um romance ambientado no Brasil e que mobiliza a cultura, a história e a memória do país, no mínimo suscita questões de identidade e pertencimento.

Definindo-se como alguém entre dois mundos, Frances de Ponte Peebles sente que sua fluência em português está restrita à fala. Em várias de suas entrevistas, inclusive na que fora concedida ao jornal *Valor Econômico*, em 2010, Frances toca na questão da escrita de seu romance em inglês e na posterior tradução para o português. A autora lamenta não ter podido escrever em português já que sua educação formal foi toda nos Estados Unidos e sua escrita literária se solidificou no idioma inglês. Embora escreva e-mails, cartas e outros gêneros em português, a escritora não se sente segura para arriscar um romance no idioma. Fato é que Frances considera-se tanto brasileira como americana, considera a sua experiência como de dupla vivência, tanto no Brasil como nos Estados Unidos.

Frances revela que muitos trechos de seus livros foram pensados em português e depois vertidos mentalmente por ela para o inglês. E ainda, muitas palavras tiveram de permanecer em português por não haver correspondente em inglês. Palavras como: cangaceiro, alpercatas, vaqueiro, rapariga, quadrilha, capangas, permaneceram em português.

Sobre o romance, Frances confessa: “Se eu pudesse, teria escrito esse livro em português” (Peebles, 2010). Essa questão da língua, portanto, se põe como um aspecto importante para pensarmos em que medida uma língua pode estabelecer uma definição de nacionalidade para uma obra literária. Isso é o que pretendemos discutir neste trabalho, afirmando sempre que o romance *A costureira e o cangaceiro* (2009) não é senão uma obra vinculada à literatura brasileira e que, portanto, pode ser lida como tal.

Agora, observamos o segundo aspecto: a cultura que tematiza o romance. O excerto diz de um evento, um objeto e um lugar. O santo “que aqui ainda inspira devoção” é São João e o

evento é a festa de São João, uma das maiores expressões culturais do Brasil e que ocorre em grande parte do Nordeste brasileiro.

O poema inicia: “Estamos no período junino/ e à noite balões de papel surgem/- frágeis, ígneos, clandestinos. / Vão subindo ao céu, [...]” (Bishop, 2020, p. 294). Esse trecho, que não aparece na epígrafe, deixa claro que o balão é o de festas juninas. O objeto que se enche de luz avermelhada é o balão. A luz avermelhada corresponde ao fogo que queima dentro desses balões, fazendo-os subir, mas que, ao fim da queima do combustível, descem em chamas causando muitos estragos onde caem⁸.

O lugar, território brasileiro, onde ocorre o festejo é o mesmo onde vivem os animais que mais adiante, no poema, surgem como as vítimas dos incêndios causados por esses belos artefatos juninos. Como aponta Antonio Cândido (1976), a literatura, para se constituir e caracterizar, depende de fatores sociais que, entrelaçados ao fazer estético dão corpo e verossimilhança à obra literária. A literatura sendo *mimese* é sempre uma forma de *poiese*, estabelecendo com a realidade uma relação deformante, e é justamente esse aspecto que garante a eficácia do trabalho literário como representação do mundo.

A beleza dos balões que sobem altivos ao céu reverenciando o Santo é contrastada com a destruição e sofrimento causados pelos destroços em chamas. Algo inicialmente tão belo se torna um perigo. No poema, o eu-lírico observa, primeiro os balões, mas o foco da observação recai sobre os animais que, após a queda dos balões, são chamuscados. O excerto da epígrafe não contempla esses versos, mas se detém no limiar da transição desse olhar. No ponto em que o olhar do eu-lírico desce do céu ao chão, assim como os restos incandescentes. O perigo de que trata o último verso, na epígrafe, é suspense para o leitor.

Há um princípio dialético que rege os sentidos do poema, porque tece com as imagens da vida e da morte, da beleza e fealdade. Os animais da floresta que representam a vida e os balões como figuras de beleza estabelecem uma relação de tensão, num paradoxo que aponta para a apreciação do belo em detrimento da vida. Não seriam, pois, os animais mais belos que os balões?

Tais elementos: evento, objeto e lugar, emergem da cultura brasileira sugerindo o contraste entre língua e tema. O contraste aqui não é entendido como um problema a ser superado, tampouco como um obstáculo na produção de literatura que fala do Brasil.⁹ Com

⁸ Tais artefatos são proibidos no Brasil, por serem perigosos para a vida humana, animal e vegetal.

⁹ Pode-se perguntar: o que é literatura brasileira? Quais obras podem ser consideradas como tal? Ou então: pode uma obra escrita em outra língua, que não o português, ser literatura brasileira? – Questões como essas serão discutidas neste trabalho em momento oportuno.

isso, apontamos a problematização da identidade literária na obra de Peebles, inicialmenteposta desde a escolha do poema *The Armadilho* para epigrafar o seu romance.

Ao ler todo o poema, somos surpreendidos por uma virada repentina de perspectiva na observação do eu-lírico. Ele vê e sente a beleza dos artefatos juninos numa visada aparentemente positiva, contemplativa e feliz, mas de repente, como que pego de surpresa – o que se lê após a palavra perigo – a situação é drasticamente enviesada pela negatividade, construindo um sentimento premonitório de morte.

O Tatu

Estamos no período junino,
E à noite balões de papel
Surgem – frágeis, ígneos, clandestinos.
Vão subindo no céu,

rumo a um santo que aqui
ainda inspira devoção,
e se enchem de uma luz avermelhada
que pulsa, como um coração.

Lá no céu, se transformam
em pontos de luz mais ou menos
iguais às estrelas – isto é, aos planetas
coloridos, Marte ou Vênus.

Se venta, eles piscam, estrebucham
Sem vento, sobem ligeiros
rumo às varetas cruzadas
da pipa estelar do Cruzeiro

do Sul, e deixam este mundo
pra trás, solenes, altivos,
ou uma correnteza os puxa
para baixo, e se tornam um perigo.

Ontem caiu um grande aqui perto
Na encosta da pedra nua.
Quebrou como um ovo de fogo.
As chamas desceram. Vimos duas

corujas fugindo do ninho,
os dorsos das asas ariscas
tingidas de um rosa vivo,
guinchando até sumirem de vista.

O velho ninho se incendiara.
Sozinho, em polvorosa,
um tatu reluzente fugiu,
cabisbaixo, salpicado de rosa,

depois um ser de orelhas curtas,
por estranho que pareça, um coelho.
Tão macio! – puro cinza intangível
Com olhos fixos, dois pontos vermelhos.

*Ah, mimetismo frágil, onírico!
Fogo caindo, um escarcéu
e um punho cerrado ignorante
e débil, voltado contra o céu!*
(Bishop, 2020, p. 294-295).

Esse olhar distante, contemplativo, característico do estrangeiro fica evidente nos primeiros versos do poema, mas vai se ajustando e desaparecendo ao longo dos versos quando a observação passa a ser mais próxima. A presença do perigo é o que transporta o eu-lírico de uma visão contemplativa sonhadora para um mundo ameaçado pela realidade das chamas que ferem a vida e o coração verdadeiramente pulsante dos animaizinhos.

Relacionando a leitura do poema ao romance, de forma geral, temos que no romance *A costureira e o cangaceiro* (2009), Frances de Pontes Peebles observa, na história do cangaço e na construção das personagens, a potencialidade do olhar ingênuo de duas irmãs sobre o mundo que as rodeia, criadas no interior do Pernambuco, entre as décadas de 1928 e 1935.

A ameaça dos cangaceiros é o perigo que circunda esse olhar contemplativo, principalmente na figura de Emília, que possui ambições ao mesmo tempo tolas e ingênuas. Essas mesmas ambições a afastam da irmã com a perspectiva de Emília, um dia, abandonar a tia e a irmã para viver como uma dama na cidade grande.

Imaginava a sua casa, um lugar com piso ladrilhado e fogão a gás. Imaginava a própria desforra – como deixaria Luzia ali mesmo, no meio daqueles bodes, daquelas fofocas e daqueles homens banguelas. Até que um dia voltaria para encontrar Luzia velha e solitária. Levaria então a irmã embora de Taquaritinga para a sua casa de piso ladrilhado, um lugar onde ela nunca mais seria chamada de Vitrola. Finalmente, Luzia ia entender que todas as revistas e os perfumes de Emília, os seus cartões, os seus chapéus feitos em casa e os sapatos que mal lhe cabiam nos pés não eram bobagens, mas sim pequenos passos, passos necessários no seu caminho para chegar a um lugar melhor (Peebles, 2009, p. 59).

O grande revés na história é que ao se deixar raptar pelos cangaceiros, Luzia entrega-se a essa mudança sem lutar para permanecer ao lado de Emília. Com isso, dá a paga a irmã, deixando-a primeiro, em vez de ser deixada para trás por ela. Os cangaceiros, nesse caso, representam o perigo da solidão para Emília, muito mais do que um perigo de agressão física ou psicológica para Luzia, a vítima do rapto. Em Emília, o olhar tolo e ingênuo sobre a vida, começa a se tornar menos simplório quando enfrenta o perigo iminente dos cangaceiros e a morte subsequente da tia após o rapto da irmã.

Nesse meio tempo, Emília decepciona-se com o professor de costura, um instrutor técnico com quem vem tendo aulas na cidade de Vertentes sobre como operar uma máquina Singer a pedal. Durante as aulas, que ocorrem uma vez a cada mês, Emília se envolve num

flerte com o professor Célio e acredita que logo ele lhe proporá casamento, levando-a de uma vez para morar na cidade grande. Entretanto, tais expectativas são desmanchadas logo após o rapto da irmã e a morte da tia. Emília retorna para ter a última aula de costura, acreditando ser essa a chance de mudar de vida, carrega consigo uma valise com alguns pertences, na ingênuas expectativa de fugir de uma vez com Célio. Com uma resposta evasiva e pedidos de desculpas, Célio a dispensa e ela retorna desnorteada e desiludida, sem, contudo, abandonar a ideia de partir de Taquaritinga, coisa que decide fazer por meio de seus próprios recursos.

Rogou mil pragas ao professor Célio. Desejou que o seu pente metálico enferrujasse. Que todo aquele precioso cabelo caísse. Amaldiçoou também Santo Antônio e decidiu desmanchar o seu altar, jogar aquela rosa branca de pano na latrina. Nunca mais pediria ajuda dos santos. Ia costurar até ficar com os dedos machucados. Até ficar com as pernas doendo. Ia economizar todo o dinheiro que ganhasse. Ia embora por conta própria (Peebles, 2009, p. 120).

Assim como o eu-lírico do poema *The Armadilho* (Bishop, 2020) é interrompido em seu olhar contemplativo e onírico somente após a queda do balão em chamas e o perigo da morte próxima, no romance, o perigo da violência, representado pela figura do bando de cangaceiros, da solidão, da morte, do desamparo é o que impulsiona a ação das personagens, o que as motiva a tomar atitudes diante da vida que se desenvola.

Enquanto Emília se preocupa com romance, refinamento, ladrilhos e chapéus, Luzia por exemplo, convive com receios diferentes. Seu dilema é muito mais pessoal, e está ligado à falta de perspectivas de uma vida futura. Quando o bando de cangaceiros surge em Taquaritinga, o medo não paralisa Luzia, antes a motiva como se, diante da expectativa amedrontada de toda a cidade, Luzia sentisse a aproximação de uma perspectiva temerária, recoberta de fascínio.

Antes mesmo que o povo da cidade tivesse absoluta certeza dos cangaceiros na região, num de seus passeios matinais, para libertar passarinhos das gaiolas, Luzia é interceptada por três cangaceiros que procuram pelo “ladrão de pássaros”. Nesse encontro, a moça não demonstra covardia, mas é valente e desafia o olhar daqueles homens ao dizer que não é uma ladra de pássaros, passiva de punição. “— Eu não roubo os passarinhos. Só abro a porta das gaiolas. Cabe ao bichinho escolher se quer ficar ou ir embora” (Peebles, 2009, p. 73). Os cangaceiros a deixam partir. Luzia se cala, quer guardar para si aquele encontro, como alguém que guarda uma emoção secreta e de quando em quando rememora com prazer.

A vergonha se instalou, pesada e amarga, no peito de Luzia. Foi enrijecendo os tendões de seu pescoço. Suas orelhas chegavam a arder. Se tivesse falado mais cedo, o padre Otto poderia ter tocado os sinos da igreja, dando o alarme. Os moradores da cidade poderiam ter se preparado. Ela não tinha pensado nas consequências do seu silêncio. Só quis guardar para si o encontro com os cangaceiros. Mantê-lo escondido

e, depois, poder passá-lo e repassá-lo na memória, exatamente como Emília fazia com as revistas *Fon Fon* que ficavam empilhadas debaixo da cama e que ela lia à noite, à luz da lamparina (Peebles, 2009, p. 78).

Comparados aos anseios românticos de Emília, inspirados pela leitura de revistas femininas da época, o enlevo que a lembrança do encontro com os cangaceiros gera em Luzia parece ser bizarro, entretanto, é de natureza tão ingênua quanto os sonhos cor de rosa de Emília. Tanto que Luzia só se dá conta da gravidade da situação no momento em que a cidade é cercada pelo bando, e ela se envergonha intimamente do silêncio guardado como um prazer escondido. No entanto, a resposta emocional de Luzia diante dos cangaceiros não deixa de ser turvada pelo fascínio misterioso que reveste a figura dos homens. Quando ela é instada a acompanhá-los, parece não ter escolha. Não se perde no desespero da partida, não é marcada de início pela negação da aventura a que o herói sempre resiste. Luzia vê nisso uma perspectiva de vida, de mudança e se empolga com a ideia de ir embora, de deixar a vida de Vitrola para trás.

Lá no quintal da casa da tia Sofia, o Falcão não gritou. Não ameaçou. Não lhe prometeu qualquer conforto ou garantia. Tudo o que fez foi lhe entregar o uniforme extra que ela própria havia feito para o Baiano, dizendo: “Nunca vi uma mulher como você”. E, naqueles olhos, não havia piedade ou fascínio. Sequer olhou o seu braço aleijado. “Vamos ver o que você decide”, disse ele.

Aquilo era um desafio, não uma proposta. *Vamos ver.* [...] Emília acabaria indo embora. Tia Sofia morreria, com uma vela nas mãos enrijecidas para iluminar o seu caminho até o céu. E ela continuaria ali, ajoelhando-se no quartinho dos santos para rezar pela alma da tia e pela felicidade da irmã. Esperando. Só não sabia o quê. [...] Um tantinho de graça que o chão escavado e os santos caprichosos jamais poderiam lhe dar, já que, por mais que rezasse ou acendesse velas, continuaria sendo a Vitrola – a Vitrola aleijada, taciturna – e nada além disso (Peebles, 2009, p.135-136).

É só depois de dias vivendo a vida errante, rude e difícil dos cangaceiros que Luzia deixa o olhar contemplativo e ingênuo para encarar a realidade de sua decisão. “Lá no quartinho dos santos, era só entusiasmo diante da ideia de ir embora. Não pensou no que aconteceria depois” (Peebles, 2009, p. 138). O desencantamento também ocorre com Luzia, da mesma forma que acomete Emília. Todavia é a frustração diante da realidade que humaniza as personagens, deslocando-as para uma jornada interior de transformação e amadurecimento.

O excerto do poema *O Tatú* (2020), citado como epígrafe, relaciona-se com o todo do romance porque trata da perspectiva do desencantamento que toma de assalto o eu-lírico, no poema e as personagens, no romance. Somente após a virada de perspectiva, o enredo pode crescer, encaminhando as personagens a seus destinos.

Frances de Pontes Peebles como brasileira-americana opta por aproximar-se do olhar brasileiro, apartando-se da contemplação ingênua de uma visão estrangeira que muitas vezes pode reduzir a história a mero folclore, não porque o estrangeiro aja de má fé, mas porque está

distante e naturalmente pode não compreender bem. Quando suas personagens abandonam as ideias infantis, o fascínio tolo e ingênuo, é a realidade – filtrada pela ficção – que encaminha seus destinos, tanto em Emília que vê seu castelo de ilusões se despedaçar num casamento infeliz rodeada de todo o luxo que a vida da cidade pode permitir, quanto em Luzia que na tentativa de escapar ao rótulo de Vitrola, se embrenha na caatinga tornando-se parte do bando de cangaceiros e colhe as consequências dessa decisão.

A trajetória de ambas irmãs é carregada pela força do desencantamento com as ilusões que as alimentam na época da ingenuidade. A narrativa se desdobra pouco a pouco desfazendo cada uma das possíveis fantasias acalentadas pelas personagens. Em todo o romance é possível mapear os pontos em que a realidade massacra as quimeras, mas em contrapartida faz surgir uma esperança de mudança interior conferindo resiliência emocional, força psicológica e, também resistência física, como é o caso de Luzia.

Ainda, a trajetória de Luzia reserva a ela uma nota de desencantamento particularmente marcante. O seu olhar contemplativo diante dos cangaceiros não desce à terra somente quando se vê em situação de difícil privação no meio da caatinga e constata que sua fuga fora um ato impulsivo. Luzia encontra-se com a realidade do cangaço e o desencantamento da aura mítica que reveste os cangaceiros quando se depara com a violência em cena. Nesse ponto, é possível verificar a estreita relação de sentidos com a epígrafe do romance.

Após o rapto/fuga, há um intervalo de tempo considerável até que Luzia possa ver, com seus próprios olhos, os cangaceiros em ação. Num dado momento, os cangaceiros são impelidos a vingar a honra de uma família que teve sua casa invadida por capangas de um coronel e a moça da casa covardemente violada pelos mesmos homens. No momento em que a vingança ocorre, Luzia não suporta a contemplação da violência crua diante de seus olhos.

Luzia sentiu o estômago embrulhado. O pulmão do segundo homem murchou, desaparecendo dentro do corte profundo. Os outros foram caindo no chão como sacos de farinha. A moça sentiu a saliva grossa e quente. Esgueirando-se da porta onde estava, saiu correndo (Peebles, 2009, p. 179).

O Falcão desperta todo o vilarejo de Fidalga, traz os capangas do coronel para uma praça, fá-los dançar uma quadrilha nus e depois, um a um, apunhala-os. Diante dessa demonstração crua de vingança mortal e violenta, Luzia sai correndo e pede asilo a um frade que se recusa a escondê-la, chamando-a de prostituta do bando e ladra. Após o episódio, o cangaceiro Ponta Fina, o mais novo do bando e a quem Falcão dá ordens para cuidar e vigiar Luzia, surpreende-a tentando fugir. No diálogo, fica claro que Luzia desiste da fuga, porque Ponta Fina seria responsabilizado por Falcão, seria culpado do desaparecimento da moça, o que

poderia custar sua vida. Já, nessa altura dos acontecimentos, Ponta Fina se tornou o único do bando com quem Luzia conversa de forma amigável, assim abre mão de sua fuga para não prejudicar o menino que já está se tornando um amigo.

O desfecho dos acontecimentos daquele dia de vingança é ditado por Falcão: uma festa deve acontecer. Comida e música para o povo de Fidalga que aproveitando a oportunidade, pois o coronel está em viagem, refestelam-se com os cangaceiros. Luzia, porém, não consegue festejar.

Mais uma vez a imagem dos balões surge simbolizando esse misto de vida e morte, ilusão e desencanto. Nessa mesma noite, o Falcão presenteia Luzia com uma máquina de costura, tal gesto os aproxima e Falcão fala coisas sobre sua vida antes do cangaço (veremos mais desse momento adiante). O discurso do cangaceiro é interrompido por gritos e palmas:

O Falcão abanou a cabeça, assustado com o próprio discurso, e foi se dirigindo para a porta da capela.

- Estão soltando balões – disse- Venha ver.

Eram três balões, grandes e em formato de lanterna. Um deles já oscilava no céu. Os dois outros ainda estavam no chão. [...] Quando veio uma rajada, a cidade inteira ergueu a cabeça para vê-los subir devagarinho, um atrás do outro. Luzia olhou para o céu, apertando os olhos.

Ao seu lado, o Falcão abriu um estojo de couro que ficava preso à cartucheira. Ali dentro, havia um binóculo de latão que ele ofereceu a Luzia.

[...]

Luzia assentiu. Levou o binóculo aos olhos. As estrelas pareciam a poucos centímetros de distância. Os balões de papel pareciam tão perto que daria até para tocá-los. Foi acompanhando o seu trajeto luminoso pelo céu. Não tinham a graça nem a leveza dos pássaros. Oscilavam a esmo, dependendo do vento. Apesar disso, porém, subiam alto e, por um instante, Luzia acreditou que eles poderiam desaparecer no espaço. Então, um a um, todos pegaram fogo e caíram de volta ao chão (Peebles, 2009, p. 185-186).

Observamos como o circuito feito pelo olhar do eu-lírico no poema se repete em Luzia. Depois de um dia cheio de situações conflitantes – horror, medo, surpresa – surgem os balões juninos vistos por Luzia em contraste com o pano de fundo das estrelas no céu. É preciso, entretanto, notar um detalhe importante. Luzia acompanha o trajeto luminoso dos balões com o binóculo que Falcão lhe empresta. São as lentes de Falcão, agora, que filtram o olhar de Luzia. Logo após a fala de Falcão sobre sua própria história, os balões surgem e Falcão empresta-lhe os binóculos. Nesse discurso, o Falcão conta um pouco de sua vida de antes e diz sobre as vantagens do cangaço. Aqui, parece termos uma metáfora do abandono da ingenuidade.

Depois daquele dia, a vida não seria mais vista como antes, mas sob uma perspectiva diferente, sob a perspectiva do cangaço. Ao observar os balões o espectador acredita que podem desaparecer no espaço ou transformarem-se em pontos luminosos distantes como as estrelas, mas subitamente eles se incendeiam e um a um caem em chamas de volta ao chão. Esse retorno

triste, trágico é o mesmo retorno da vida real quando desfeitas as desilusões e esmagadas as esperanças. Esse episódio marca a transição de Luzia de uma moça raptada para uma mulher dona de sua vontade e decisão: ela irá permanecer com os cangaceiros e tornar-se um deles.

Agora, voltando a discussão ao aspecto cultural representado pela festa junina. No romance, é, no mínimo, curiosa a forma como o velório de tia Sofia vai acontecer paralelamente aos festejos de São João. Veja como o narrador propõe essa junção e com isso aponta para a dialética presente no poema da epígrafe.

Na manhã seguinte, um grupo de homens carregaria a rede contendo o cadáver para o serviço fúnebre na igreja do padre Otto e, de lá, para o cemitério. Até então, Emilia tinha de receber quem aparecesse em sua casa. Era véspera de São João, ocasião nada oportuna para um velório. Todos queriam comemorar: soltar fogos de artifício, acender fogueiras em família e ver os filhos dançando quadrilha. Tia Sofia sempre gostou da algazarra daqueles festejos. Todo ano, juntamente com as sobrinhas, passava a semana inteira fazendo um balão com varetas e pedacinhos de papel colorido. Na véspera de São João, ateavam fogo à pequena bucha embebida em querosene e soltavam o balão para homenagear o santo. Ficavam paradas ali, vendo-o subir bem devagar no céu escuro. Primeiro, era o papel que se incendiava, depois as varetas, até que o balão todinho ficava em chamas e começava a descer como um cometa caindo na terra. Esse ano, não haveria balão. Haveria apenas um enterro (Peebles, 2009, p.101).

O desejo das pessoas está para a comemoração, não para funerais. Quando a morte de tia Sofia ocorre e o velório acontece às vésperas de São João, temos um antagonismo presente. De um lado o espírito de comemoração, festa, algazarra, de outro o pesar do luto, o silêncio, as condolências. Postos assim, lado a lado os dois eventos apontam para sensações e atitudes contrárias. O narrador habilmente joga com o mesmo princípio dialético que aparece no poema. Tia e sobrinhas constroem um balão todos os anos e, semelhante ao eu-lírico do poema, elas observam a ascensão e a queda do objeto em chamas. A conclusão a que se chega ao final do excerto citado é que toda a alegria do festejo, representada pelos balões, acaba em morte, como acontece com a observação contemplativa dos balões no poema *O Tatú* (2020) que será interrompida pela tragédia causada pelo mesmo objeto da contemplação.

Por fim, o terceiro e último aspecto que a epígrafe suscita na leitura do romance é a experiência. Tanto a poeta, quanto a romancista compartilham da experiência brasileira. Viver e produzir literatura a partir do Brasil, mesmo utilizando para isso o código de escrita da Língua Inglesa. Muito embora suas histórias pessoais com relação ao Brasil sejam bastante diferentes: enquanto Bishop foi sempre estrangeira em terras brasileiras, mesmo tendo afeições por pessoas e lugares, Peebles sendo norte-americana é também brasileira, parte de sua família e de sua

história são brasileiras. Elizabeth Bishop¹⁰ viveu durante grande parte de sua vida no Brasil, dos anos 1952 a 1970. A poeta morou em Petrópolis e Ouro Preto. Também viajou por muitas regiões, retratando tais experiências em suas cartas, em seus poemas e em suas histórias. O fazer literário movido pela experiência brasileira é um dado que aproxima a poeta Bishop da romancista Peebles.

Frances de Pontes Peebles tem uma história particularmente singular em relação à sua produção literária e sua experiência de vida como brasileira. Em diversas entrevistas, concedidas em épocas diferentes, Peebles salienta a centelha da memória como propulsora de sua escrita. Uma memória de si e de outros, daqueles cujas lembranças foram indagadas e reavivadas durante a pesquisa para a escrita de *The Seamstress* (2008). Frances volta às suas memórias afetivas da infância no Recife e às viagens de férias em que todos os anos retorna ao Brasil. A autora comenta que, desde criança, fora rodeada pelas histórias do cangaço contadas por sua família em suas visitas ao Brasil. Sua avó e suas tias eram costureiras na cidade de Sapé, no interior da Paraíba, nas décadas de 1920-1930. Ainda quando criança, ouviu falar em Antônio Silvino, cangaceiro famoso no Cariri de Taquaritinga do Norte, e recebeu de um médico, vizinho da família, o seu primeiro livro sobre o cangaço.

A primeira entrevista a um periódico brasileiro é de 2008, e foi concedida, por e-mail, para a revista *O Grito*, com a condição de que não fosse publicada nenhuma resenha crítica do livro que estava prestes a ser lançado nos Estados Unidos. Ao ser indagada sobre o processo de criação do romance e por que decidiu tematizá-lo no fenômeno do banditismo social sertanejo no Brasil de 1930, Frances responde:

Quando era menina, meu tio me deu de presente um boneco de pano vestido com roupa de cangaceiro: chapéu de couro em forma de uma meia-lua, alpercatas nos pés, e espingarda na mão. Antônio Silvino foi um cangaceiro famoso no Cariri de Taquaritinga do Norte, onde temos nosso sítio. Lembrei das histórias dos cangaceiros que ouvi durante minha infância, e pensei nas vidas da minha avó e de suas irmãs. Durante minhas visitas ao Brasil, aprendi muito sobre a vida da minha avó Emília e suas seis irmãs – eram todas costureiras no interior da Paraíba (cidade de Sapé), até minha avó se casar com um homem de uma família boa do Recife. Depois do casamento, ela se mudou para o Recife com o marido (meu avô) e levou todas as suas irmãs. Minhas tias-avós me ensinaram a bordar, a fazer canjica e galinha de cabidela, e a contar boas histórias. Mas se as vidas delas tivessem sido diferentes? E se a vovó não tivesse se casado com um homem de bem, e todas elas tivessem ficado no interior, nas décadas de 1920-1930? E se um grupo de cangaceiros as tivesse visto e eles talvez sentissem a tentação de levar uma delas? Comecei a escrever um livro analisando estas possibilidades, juntando a história real com a ficção (Peebles, 2008).

¹⁰ Para saber mais sobre a vida e a obra de Elizabeth Bishop recomendo a leitura do livro *Feijão preto e diamantes: o Brasil na obra de Elizabeth Bishop*, de Regina Przybycien.

A autora sempre ganhava livros sobre o cangaço e sempre sobre os homens, os cangaceiros, mas nunca sobre as mulheres, aquelas que entraram para o cangaço, iniciando por Maria Bonita e depois outras que se juntaram à atividade. Como é que essas mulheres aguentavam uma vida tão dura, carregando pesos e muitas vezes grávidas em meio àquele ambiente inóspito? Esse tipo de indagação fez com que Frances despertasse seu interesse e imaginário para reavivar a vida esquecida dessas mulheres construindo personagens que poderiam representá-las, que poderiam trazer à vida mulheres esquecidas e eclipsadas pela bravura e dureza dos homens.

Peebles recorreu à extensa pesquisa sobre o tema, em que não excluiu as memórias dos relatos orais sobre o cangaço contados por nordestinos os quais ela entrevistou. Durante o período em que Frances dedicava-se à escrita (quatro anos e meio), passou dezoito meses morando no Brasil, em Recife e em Taquaritinga e entrevistou moradores de Taquaritinga que eram jovens na época do fim do cangaço. De acordo com ela, os relatos deles forneceram o tom de veracidade necessário ao romance. “As lembranças dessas pessoas me ajudaram a fazer a transposição para aquele mundo que acabou” (Peebles, 2010), para Peebles escrever sobre o Brasil é também uma maneira de matar as saudades que sente do país, é preservar a memória, por meio da literatura, de quem já não tem voz para contar de si.

O conhecimento do passado – quando falamos em romances ambientados historicamente – se dá por intermédio do olhar, da perspectiva, da expectativa, dos medos e dos anseios das personagens, isso quando o ambiente é vivo. O entorno é recuperado e refratado por meio das personagens que habitam a cena e nela se constroem. As prováveis distorções que as emoções provocadas pelos afetos da memória causam à realidade objetiva dos fatos passados, na ficção, são muito mais evidentes, já que, por meio das atitudes e falas, as personagens deixam-se entrever e sondar no mais íntimo e profundo de si mesmas. Daí a importância da técnica e da capacidade narrativa de reunir tais elementos de forma criativa e verossímil. Para Gagnebin:

Hoje ainda, literatura e história enraízam-se no cuidado com o lembrar, seja para tentar construir um passado que nos escapa seja para “resguardar alguma coisa da morte” (Gide) dentro da nossa frágil existência humana. Se podemos ler as histórias que a humanidade conta a si mesma como o fluxo constitutivo da memória e, portanto, de sua identidade, nem por isso o próprio movimento da narração deixa de ser atravessado, de maneira geralmente mais subterrânea, pelo fluxo do esquecimento; esquecimento que seria não só uma falha, um “branco” de memória, mas também uma atividade que apaga, renuncia, recorta, opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração (2004, p. 3).

A memória recuperada na literatura exibe uma presença, a saber a presença da memória transfigurada na narrativa literária, como por exemplo a memória do cangaço. Essa presença ao mesmo tempo em que se impõe, representa uma ausência. A ausência de um passado irrecuperável, de modo que não pode ser acessado a não ser pelos mecanismos da memória coletiva ou individual, relatada, ou da história documentada.

Podemos falar aqui da recuperação da memória coletiva dentro de um sistema de representações na literatura, tal como entendido por Chartier (1988). Ao referir-se, na introdução de seu livro *A História Cultural: entre práticas e representações*, àquilo que o leitor encontrará na obra, diz:

A problemática do mundo como representação moldado através de séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada por leitores dos texto (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real. Daí neste livro e noutros, mais especificamente consagrados às práticas de leitura, o interesse manifestado pelo processo por intermédio do qual é historicamente produzido um sentido e diferenciadamente construída uma significação (Chartier, 1988, p. 23-24).

O conceito de representação, em Chartier, pode ser entendido de forma geral como o modo pelo qual os homens constroem intelectualmente seus mundos, a realidade que os circundam. Essa categoria da representação não é universal, porque resulta de posições sociais, não sendo neutra nem objetiva. Isso posto, podemos falar em memória como representação que por meio do discurso literário recupera um modo de conceber e de ser no mundo.

Quando lemos *A costureira e o cangaceiro* estamos entrando em contato com representações de mundo de alguns grupos designados política, geográfica e socialmente como nordestinos, cangaceiros, coronéis, capangas, trabalhadores rurais, homens e mulheres interioranos ou citadinos, etc. Em cada um desses grupos é possível distinguir discursos que os identificam e correspondem à manutenção de uma ordem social pré-estabelecida e interesses próprios de cada um desses segmentos. Toda essa gama de representações nos chega filtrada de um lado pela memória, de outro lado pela literatura que inventaria e reveste essas memórias de um estatuto fictício, mas não inverossímil ou falso.

A literatura, seja imaginada pelo escritor ou encontrada nos arquivos, está investida de uma poderosa capacidade de conhecimento quando são mobilizados os procedimentos que produzem a “verdade da ficção, entendida, segundo a fórmula de Carlo Ginzburg, como uma “história verdadeira construída a partir de uma história fictícia” (Chartier, 2022, p.16).

Tais representações se dobram quando filtradas pela memória individual, coletiva – documentadas ou não na historiografia – e pela narrativa literária modulada no trabalho

habilidoso do escritor que inventaria, sobrepõe e cria tais realidades representadas. A literatura mobiliza a história e a memória ao seu bel prazer, sem com isso deixar de recuperar o passado, porque embora não se comprometa com a veracidade histórica, continua a cultivar o imaginário social e a enriquecer o repertório cultural de que também se alimenta.

Por fim, trocando em miúdos, os três aspectos que o poema da epígrafe sugere ao leitor como pistas contextuais de leitura do romance podem ser traduzidos nas palavras: língua, cultura e experiência literária. A respeito da língua, não há muito o que dizer, além do que já abordamos em linhas gerais, e toda vez que a questão da língua inglesa for mencionada será sempre relacionada à questão identitária na feitura estética do romance. Nos interessam os dois últimos elementos, a saber: a cultura e a experiência do fazer literário. A relação entre cultura e identidade nacional é, portanto, o que iremos explorar nesta seção. A experiência do fazer literário será assunto desdobrado ao longo de todo este trabalho, particularizado em algumas de suas muitas facetas.

2.1 Um romance brasileiro?

A costureira e o cangaceiro (2009) é um romance que explora uma temática centrada na cultura brasileira. Entretanto, não se trata apenas de um romance cujo enredo se ambienta num espaço reconhecidamente brasileiro, mas de uma obra literária que como um todo está impregnada tanto do retrato da cultura brasileira nordestina, como de momentos da história social e política do Brasil. Ao ler o romance, o leitor brasileiro, não especializado, facilmente reconhece e se identifica com um repertório histórico-cultural que lhe é familiar: o espaço natural da caatinga; a efervescente Recife dos anos 30; a atividade cangaceira no sertão nordestino; o coronelismo em voga e a revolução política que leva Getúlio Vargas ao poder.

Apontar o romance de Frances de Pontes Peebles como literatura brasileira é a hipótese central deste trabalho. A identidade movediça de sua obra está primeiramente vinculada a sua própria dupla nacionalidade, o que, por si só, teria pouca relevância, não fossem os dados autobiográficos, culturais e memorialísticos incorporados à sua escrita que perpetuam o caráter brasileiro do romance.

Por um lado, o sentimento de intimidade e afeto para com a terra natal sobressai-se no romance. Por tratar de temas tão peculiares ao Brasil como o cangaço, a cultura popular nordestina e o panorama histórico-político, Frances de Pontes Peebles consegue captar o imaginário cultural do país em seus escritos.

Em entrevista de primeiro de junho de 2020 para o site vailendo.com.br, Frances diz que escreve sobre o Brasil com o maior prazer, mas também com o maior cuidado porque deseja que nos livros apareça um Brasil tanto rico culturalmente, quanto rico em detalhes, sobretudo

um Brasil real. A recepção de seu trabalho pelo público norte-americano foi bastante positiva, principalmente pelo fato de expandir o conhecimento e modificar as impressões limitadas que eles tinham sobre o país e sua cultura. Especialmente com o primeiro livro *The Seamstress* (2008), muitos dos leitores, por exemplo, não sabiam que havia sertão no Brasil e não entendiam o que era a caatinga.

Por outro lado, é preciso saber se há possibilidade de estabelecer uma continuidade da tradição regionalista quando se lê *A Costureira e o Cangaceiro* ao lado de romances brasileiros contemporâneos que exploram o conjunto de temáticas do romance regionalista nordestino, como os da década de 30, por exemplo. Pretendo verificar se em Peebles há uma atualização desses temas de maneira a renovar o status do romance regionalista.

Assim, para o início de uma discussão, cabem algumas questões que pretendemos, no mínimo problematizar, para ampliar a reflexão e quem sabe poder respondê-las ainda que de forma introdutória, no que se refere a este estudo: O que se entende por cultura? Como a cultura influí na obra literária? Ou então, como a obra literária influí na cultura? Qual a medida da identidade de uma obra literária, considerando-se para isso a influência e/ou a incidência de tal obra na cultura e vice-versa? Pode uma obra escrita em língua inglesa ser lida dentro da tradição da literatura brasileira, mesmo sendo catalogada, no mercado literário, como literatura norte-americana? Estas são as questões pertinentes para a abertura desta seção, mas que permeiam de uma forma geral a discussão de todo este trabalho. É a partir de tais “problemas” que começamos a pensar em cultura e identidade, e, depois, de forma mais detida em literatura, tradição literária brasileira e regionalismo.

2.2 Aspectos de cultura e literatura: expressões da cultura brasileira em *A costureira e o cangaceiro*.

A cultura prefigura a identidade de um povo, ela é anterior a uma identificação. Identifica-se uma comunidade, um povo, uma nação por meio de sua cultura, seus modos de vida, seus produtos, suas realizações intelectuais, artísticas e materiais. Do cultivo da terra vem a palavra. *Colere*, do latim, quer dizer cultivar. Ampliado pelos romanos, o vocábulo relacionado às tarefas agrárias passou a ser utilizado para designar o cultivo do conhecimento. A cultura é cultivo de modos, de saberes, de convenções e de crenças. A cultura não é “algo natural”, mas uma construção histórica, pois é uma dimensão do processo social, da vida de uma sociedade. “Não diz respeito apenas a um conjunto de práticas e concepções (...). Não é apenas uma parte da vida social como por exemplo se poderia falar da religião” (Santos, 2012, p. 44). A cultura

depende da vida social e dela faz parte. Está calcada na realidade de onde provém e abrange todos os contextos dessa realidade.

De um modo amplo pode-se afirmar a concepção de que a “cultura diz respeito a tudo aquilo que caracteriza a existência social de um povo ou nação, ou então de grupos no interior de uma sociedade” (Santos, 2012, p.23). Tal concepção de cultura está calcada nos aspectos da realidade social. Pensar em cultura nos remete à multiplicidade e à complexidade das formas de vida dos seres humanos sobre o planeta. Tais formas podem unir determinados grupos ou diferenciá-los. Compreendemos a cultura como um dado geral que diz respeito à humanidade como um todo, mas também a cada um dos povos, nações, sociedades e grupos humanos (Santos, 2012).

Numa concepção mais estrita, a cultura indica produtos específicos de determinadas sociedades e agrupamentos humanos, todos eles relacionados às capacidades técnicas – sejam elas rudimentares ou avançadas –, ao conhecimento humanístico enciclopédico livreiro ou oral mítico. A noção de cultura passa pela concepção que alinhava seu conceito ao conhecimento, às ideias e às crenças, bem como às maneiras com que tais elementos existem na vida social. Então, de acordo com essa concepção, há uma realidade social presente, já que não é possível falar em conhecimento, crenças e ideias sem que haja uma sociedade referenciada no discurso. “Entendemos neste caso que a cultura, diz respeito a uma esfera, a um domínio, da vida social” (Santos, 2012, p.24). Tem-se aqui uma conceituação de cultura que remonta à Antiguidade Clássica, *paideia* e à Idade Média, *humanitas*, como propostas de aperfeiçoamento pleno da pessoa incluindo-se aí a intelectualidade, a religiosidade e o corpo (Vannuchi, 2002).

Para Eliot (2008) a cultura tem associações diferentes ao observarmos o desenvolvimento de um indivíduo, de um grupo ou classe, ou de toda a sociedade. Entretanto, esses três elementos não se fazem em separado, mas juntos. Para Eliot a cultura do indivíduo depende da cultura do grupo ou da classe que por conseguinte dependem da cultura da sociedade em que estão inseridos. Por isso, em seu entender, a cultura da sociedade é que é fundamental.

Ao se pensar, por exemplo em classe social ou indivíduo, pressupõe-se que cultura esteja relacionada a refinamento das maneiras, urbanidade e civilidade. Tal indivíduo ou classe se distingue, então, em superioridade diante de seus semelhantes que não possuem esses requisitos. Como a exemplo, o homem erudito que cultiva uma intimidade com o conhecimento e a sabedoria do passado. Ou o homem intelectual, de pensamento reflexivo e filosófico, bem como aquele dedicado às artes de um modo geral. No entanto, tais elementos, por si sós, não podem conferir cultura a ninguém.

Sabemos que boas maneiras sem educação, inteligência ou sensibilidade para as artes, tendem a ser mero automatismo; que erudição sem boas maneiras ou sensibilidade é pedantismo; que a capacidade intelectual sem os atributos mais humanos é tão admirável quanto o brilho de uma criança-prodígio em xadrez; e que as artes sem o contexto intelectual é vaidade. E se não encontrarmos cultura em qualquer dessas perfeições isoladamente, não devemos esperar que alguma pessoa seja perfeita em todas elas; podemos até inferir que o indivíduo totalmente culto é uma ilusão; e iremos buscar cultura, não em algum indivíduo ou em algum grupo de indivíduos, mas em um espaço cada vez mais amplo; e somos levados, afinal, a achá-la no padrão de toda a sociedade (Eliot, 2008, p. 36).

Assim, deve-se considerar os três aspectos de cultura integrados: indivíduo, classe e sociedade. Eliot salienta ainda que “à medida que a sociedade se desenvolve rumo a uma complexidade e diferenciação funcionais, cabe esperar a emergência de diversos níveis culturais [...]” (2008, p. 37). Sugere, então, uma descrição de cultura simplesmente como aquilo que torna a vida digna de ser vivida. Para o autor, isso seria suficiente para que outros povos e outras gerações ao contemplarem os resquícios de uma civilização extinta dissessem que a existência delas valeu a pena. A questão que é colocada aqui é não apenas o que é cultura, mas é a de sabermos se há algo que podemos controlar ou influenciar deliberadamente. Esses são pontos, segundo Eliot, que se nos deparam sempre que articulamos uma teoria, ou concebemos uma política de educação.

Em outro âmbito, no seu aspecto semiótico, por exemplo, conforme observado por Lotman (*apud* Aguiar e Silva, 2005, p.93), a cultura é considerada dentro de um feixe de sistemas semióticos, gerando estruturalidade por meio de determinados sistemas e regras. Entretanto, tais elementos sígnicos da cultura não podem ser considerados isoladamente e de forma abstrata, mas em relação uns com os outros e com a sociedade. Assim, todos os sistemas culturais, os quais podemos considerar o mito, a religião, a arte, os ritos, modalizam o real, criando mundos paralelos em simultâneo.

Assim, ao falarmos em cultura brasileira, dentro deste quadro mais estrito, estamos nos referindo à língua portuguesa falada no Brasil, à literatura produzida por autores brasileiros, à arte de um modo geral, ao conhecimento filosófico, científico e popular desenvolvidos a partir de uma visão brasileira de ser no mundo.

Neste trabalho, o enfoque em literatura nos permite aproximar tais conceitos do fazer literário. Queremos compreender como a literatura atua na cultura sempre sendo retroalimentada por ela e como, no Brasil, a literatura passa a ser uma manifestação cultural significativa na questão da identidade nacional brasileira, dado a historicidade da formação de nosso povo; a miscigenação; a força cultural europeia que aqui se impôs, desde o início, e o que resultou dessa combinação. Convém salientar que nesse processo mais importante do que diferenciar *nós* e os *outros* é entender que

[...] muito dado cultural importado também se integrou à nossa formação, não por mero processo de cópia, mas por uma deglutição positiva. Por sua vez, sabe-se que toda cultura não só ultrapassa os limites nacionais, como também supera os arroubos chauvinistas, tendendo ao universal. Não sem motivo, aliás, enfatizam-se hoje certos produtos culturais deste ou daquele país como legítimo patrimônio da humanidade inteira (Vannuchi, 2002, p.37).

Se a cultura local, e aqui me refiro ao local num sentido *lato*, equivale a uma gama de elementos cultivados em terras nativas, mas também trazidos, traduzidos, transfigurados e adequados às necessidades próprias de onde se habita, não cabe enrijecer em demasia a delimitação dessas diferenças, porque onde se diferenciam esses dados culturais, eles também se tocam e remetem a uma identificação com o de fora. Em outras palavras – e para pensar em termos literários – onde um Machado de Assis se diferencia de um Dostoiévski, por exemplo, não se diferencia porque não se assemelha, mas porque em algum ponto da semelhança se separa e se distingue, e por isso sempre se tocam, sendo possível que se estabeleça a comparação.

Voltando a Eliot (2008), no capítulo de que trata do conceito de região relacionado à cultura, o autor afirma que “a cultura nacional é a resultante de um número indefinido de culturas locais, que por sua vez analisadas são compostas de culturas locais ainda menores.” (p. 79) Isto posto, a relação entre culturas se dá da melhor forma quando uma cultura nacional éposta em contato com culturas de fora, numa troca. Na relação de duas culturas haverá duas forças opostas que se equilibram num movimento de atração e repulsão. Sem atração uma não afeta a outra, sem repulsão não sobrevivem como culturas distintas.

Ao ultrapassar limites nacionais, a cultura espelha o que de mais é constituída: o humano é o fator primeiro da cultura, porque ela não é senão o que o ser humano, em todos os lugares, épocas e circunstâncias produz. É, por si mesma, dado universal e, em cada um dos pontos do globo, em diferentes épocas e situações sociais das mais variadas, se exprime em sua essência humana, tingida pelas cores da diferença particularizada nos povos.

Para pensarmos a cultura brasileira de um modo geral, cabe o conceito de mosaico cultural, conforme oportunamente observado por Vannucchi (2002) quando afirma que “[...] percebemos claramente que, dos tempos pré-cabralinos até hoje, nossa nacionalidade, fruto de vivências conflituosas e de processos socioeconômicos os mais variados, tornou-se um mosaico cultural” (p.47). Esse conceito de mosaico é muito oportuno porque revela uma consciência identitária não reduzida a uma ideia de nacionalidade obtusa. Quando se pensa em mosaico logo visualizamos: cores diferentes, formas desiguais e muitas vezes “disformes”, mas que quando postas num conjunto resultam numa bela peça de prazer estético, agradável ao olhar e

aos sentidos. De tal forma, a identidade nacional brasileira¹¹ quando compreendida como um mosaico, considera os elementos fragmentados, disformes, conflituosos e multicolores de sua constituição num conjunto de uma peça inteira singular, particularizada pelas diferenças, mas exclusiva no que se refere ao produto final de sua conjunção.

Cultura e identidade nacional são elementos que andam abraçados, por vezes, conceitos amalgamados e que se confundem quando tentamos dissociá-los completamente, porque em termos práticos não se pode contorná-los distintamente na vida social de um povo, embora os identificamos em separado para melhor compreensão de suas implicações e diferenças conceituais. No caso brasileiro, a ideia de cultura está profundamente vinculada ao popular (reservamos uma seção para este assunto).

Além disso, e especialmente no que tange às manifestações literárias enquanto expressão da cultura de um país, a literatura em seu papel ambivalente: enquanto fruto da cultura e sua mantenedora, é, no Brasil, um capítulo relevante na compreensão da identidade nacional. Desde a formação de nossa literatura, sua historicidade e produção não se dissocia da formação política e cultural do país.

Cada literatura requer tratamento peculiar, em virtude dos seus problemas específicos ou da relação que mantém com outras. A brasileira é recente, gerou no seio da portuguesa e dependeu da influência de mais duas ou três para se constituir. A sua formação tem, assim, caracteres próprios e não pode ser estudada como as demais [...] (Candido, 1981, p. 9).

Portanto, no que se refere a questões intrincadas de identidade nacional, a literatura brasileira é um campo fecundo. Adiante voltaremos ao problema.

Como dito, a cultura é anterior à ideia de identidade, mas dela faz parte e nela se imiscui. Portanto, retomando a proposta inicial de nossa discussão, a cultura de que fala o poema *The Armadilho*, e o romance *A costureira e o cangaceiro*, é, em primeira instância, brasileira. Isto significa que é o resultado de uma história particular mais abrangente: a do país, e, mais

¹¹ Ao tratar do tema de identidade nacional tende-se, muitas vezes por questões didáticas, a um discurso uniformizador, unívoco, como se fosse possível mapear, de fato, os elementos que constituem uma identidade. Assim, é importante deixar claro que ao me referir à cultura nordestina e à literatura regionalista como prática e símbolo identitário da nacionalidade brasileira, estou apenas aludindo a uma das fatias que compõe a identidade nacional, não a ela toda. Como prevê Luís Costa Lima (2006), o sentimento de nação, entre nós, foi desenvolvido, em um primeiro momento, de forma artificial. Por meio da exaltação da natureza, a literatura constituiu-se no veículo mais propício para disseminar um sentimentalismo patriótico, forjando-se a imagem que se pretendia do país. Apesar disso, e desde então, ao olhar para a produção literária no Brasil, conseguimos distinguir aspectos diferenciadores frente outras literaturas. Tais elementos, no mais das vezes, se fazem não só pelos recursos estilísticos que emprega determinado autor, mas também pela representação dos costumes das gentes e da diversidade natural abundante no Brasil.

específica: a festa de São João, no poema; e a cultura nordestina emoldurada por episódios da história do Brasil, no romance.

Nesse caldeirão cultural, inclui-se a língua inglesa como uma manifestação cultural externa, mas que se relaciona com a brasiliade por meio da literatura. Como afirma Santos (2012), “Cada cultura é o resultado de uma história particular, e isso inclui também suas relações com outras culturas, as quais podem ter características bem diferentes” (p. 12). É propriamente no Nordeste que os festejos juninos somam força, mas suas origens remontam à Idade Média, na Europa, numa tentativa de harmonizar ritos pagãos com a fé cristã.

Toda a Europa conheceu essa tradição de acender fogueiras nos lugares altos e mesmo nas planícies, as danças ao redor do fogo, os saltos sobre as chamas, todas as alegrias do convívio e dos anúncios de meses abundantes. Os deuses que recebem essas homenagens são vários, mas a época é a mesma para Ásia, África, Europa. O fogo, afugentador dos demônios da fome, do frio e da miséria, é deus fecundador, purificador e conservador, ligado e mesmo representante vivo dos cultos larários, penates, antepassados.

Os cultos agrícolas foram na Europa e com informação universal, divulgados no domínio do folclore e da etnografia, por James George Frazer, que recenseou centos e centos de cerimônia das fogueiras votivas e festas propiciatórias em junho-julho (Le Rameau D'Or, III, 459, e segs.) ervas que podem ser colhidas nessa noite e possuem qualidade sobrenatural, mágica e terapêutica (518, Paris, 1911). Na Península Ibérica o culto a São João é um dos mais antigos e populares; Portugal possuiu no espírito de sua população todas as superstições, adivinhações, credices e agouros amalgamados na noite de 23 de junho, convergência de vários cultos desaparecidos e de práticas inumeráveis, confundidos e mantidos sob a égide de um santo católico (393, História do Brasil, São Paulo, 1918) (Cascudo, 2005, p. 478).

A comemoração da festa de São João não é, portanto, uma prática particularmente brasileira, ou que nasce, sem mais, como rito indígena, o qual poderia ser considerado brasileiro em legitimidade, por não haver herança cultural europeia. Longe disso, sua origem remonta aos povos ibéricos. Assim, a cultura dos festejos, que, primeiramente estavam ligados ao culto a deuses pagãos, é absorvida pela cristandade como forma de preservar o que havia de significativo e belo em tais eventos, contudo, redimindo-os por meio da memória dos santos dos primórdios do cristianismo. Com isso, houve mistura de elementos, e, com a força do cristianismo católico, tal cultura chega às colônias de países como Portugal, dentre elas a que viria a ser o Brasil.

Podemos perceber que em se tratando de cultura há um intercâmbio de costumes e práticas entre povos e sociedades que, após a absorção e transfiguração de tais elementos, fica muito difícil estabelecer a quem de fato pertence o produto de determinada cultura: se deste ou daquele povo, já que aquilo que se herda é transformado conforme as necessidades e a compreensão de mundo de uma determinada sociedade, não podendo ser jamais o que era de antemão, tampouco desvincular-se de seu passado histórico.

Dessa forma, queremos dizer que, no caso de um romance como *A costureira e o cangaceiro*, em que é nítida a apropriação da cultura, história e tradição literária brasileiras como matéria prima do texto literário, a escrita em língua inglesa se torna, no cômputo geral da leitura do romance, um dado de menor relevância, porque não traduz vínculo algum com a cultura norte-americana a não ser pelo código linguístico. Com isso, não queremos afirmar que a língua na qual a obra é escrita é um dado cultural desimportante, até porque tal assertiva soaria contraditória, visto que este trabalho só se realiza na medida em que a questão linguística compõe um “problema”. Certo é dizer que a língua inglesa não poderá, neste caso, determinar uma identidade por si só, denominando o romance em questão como norte-americano. Salientamos, portanto, o fato de que quando posta ao lado de outros aspectos culturais que constituem o todo da obra literária, a língua funciona como uma transposição literária do Brasil representado no romance para o leitor norte-americano. Não sendo, por si só, elemento bastante para configurar a identidade literária do romance como um todo.

Em relação à herança da tradição literária brasileira, em Frances de Pontes Peebles, veremos adiante, neste trabalho, como a autora pode ser lida dentro dessa tradição e considerada uma herdeira do romance regionalista, sendo tal regionalismo acrescido por uma escrita que o ultrapassa e o atualiza. Para exemplificação de temas culturais brasileiros presentes na obra, por ora, nos contentaremos em explorar algumas linhas do prólogo em que a autora busca, na flora brasileira, um motivo para o enraizamento cultural do texto e a identificação da personagem.

No prólogo do romance *A costureira e o cangaceiro*, o narrador inicia descrevendo a cama em que Emília, uma das personagens principais no enredo, desperta.

Emília acordou sozinha. Estava deitada na cama de madeira maciça que um dia, havia sido o leito nupcial de sua sogra e, agora, era o seu. O móvel, cor de açúcar queimado, tinha umas pencas de cajus entalhados na peseira e na cabeceira gigantescas. Os frutos carnudos em forma de sino, emergindo do jacarandá, pareciam tão macios e tão reais que nas suas primeiras manhãs naquela cama, Emília chegou a imaginar que eles amadureceriam durante a noite, com a casca se tornando rosa e amarela, e a polpa rijá ficando macia e cheirosa pela manhã. Mais para o fim do seu primeiro ano na casa dos Coelhos, já tinha abandonado essas ideias infantis.

Estava escuro lá fora. A rua, absolutamente silenciosa (Peebles, 2009, p. 9).

Nas primeiras linhas do romance, o espaço começa a se abrir da intimidade para a exterioridade. Nesse ambiente, o objeto da cama é significativo, carregado de sentidos e corrobora na construção da interioridade da personagem de Emília.

Muito mais do que uma cama, Emília desperta sozinha no leito nupcial, um lugar de intimidade profunda que pressupõe a união carnal dos cônjuges. Entretanto, o narrador se antecipa e nos informa que a personagem está sozinha. A intimidade metaforizada pelo leito

nupcial, portanto, exclui uma segunda pessoa, a figura do marido, ficando o leitor encarregado de compreender que o texto fala da particularidade de Emília. É a sua intimidade que está sendo observada e é somente ela que importa conhecer.

A cama, feita de madeira maciça, não é senão produto de uma árvore de regiões tropicais e o entalhe representa uma fruta endêmica na região do nordeste brasileiro: o caju. A fruta do caju, tipicamente brasileira, é motivo e representação tanto das ideias primeiras da personagem, como de sua maturação. Por si só, o caju, sendo um produto natural não representa a cultura, entretanto dentro de um contexto simbólico e por ser amplamente apreciado em boa parte do Brasil e, principalmente, no Nordeste, a menção à fruta é carregada de significados culturais. De acordo com o Dicionário do folclore Brasileiro, o caju é

a mais popular das frutas brasileiras no Norte e no Nordeste, ao alcance dos pobres [...] como a sua frutificação coincide com o final do ano e o início do outro, *acaiú* significa o ano, para o indígena de raça tupi. Guardavam as castanhas a cada colheita, valendo uma o tempo hoje correspondente a doze meses. [...]. Ainda dizem no Nordeste: tenho quarenta cajus, valendo quarenta anos (Cascudo, 2005, p. 228).

O texto claramente nos diz que ao observar as frutas tão bonitas entalhadas, Emília, em seus primeiros dias naquela casa, imagina que ao amanhecer poderia encontrá-las perfumadas e maduras, mas que com o passar do *acaiú*, um ano especificamente, tal como o contavam os tupis, tais ideias infantis são abandonadas. Ora, o ciclo de qualquer fruta é se desenvolver até atingir a maturação. As frutas entalhadas, ao final do primeiro ano, certamente não amadureceriam, mas a personagem que as observa, sim.

O excerto do prólogo aponta para uma trajetória da personagem: a metáfora do caju representa a passagem de um ano e a maturidade que chega para Emília. Neste ponto da narrativa, ao que parece, muitos acontecimentos que o leitor desconhece já fizeram com que os pensamentos e atitudes de Emília sofressem mudanças, e é por meio da imagem da fruta do caju que o narrador decide contar isso ao leitor. A partir de então, a narrativa caminha para o espaço externo, evidenciando o silêncio da rua em contraste aos pensamentos da personagem.

A utilização de temas da cor local como marcos regionais e identitários na literatura brasileira não é algo novo. Desde os primeiros cronistas, que pousaram os olhos nesta terra de aparente abundância e exuberância, até os poetas, romancistas românticos e escritores considerados regionalistas, exaltar as peculiaridades da natureza exótica brasileira têm sido uma prática literária já tão enraizada que mesmo no século XIX Machado de Assis precisou escrever

um artigo¹² inteiro sobre o assunto, procurando esclarecer alguns pontos no que entendia constituir-se a nacionalidade de uma literatura.

Ao que parece a cor local surge como um dado relevante de expressão da cultura, de uma necessidade de diferenciação frente a outras identidades, outras literaturas. No caso da literatura brasileira, chega a ser vista como um problema a superar. Sobre isso discutiremos adiante. Importante para concluir as ideias até aqui apresentadas é compreender os movimentos da cultura brasileira e da literatura, ao mesmo tempo fruto dessa cultura e sua mantenedora, como aspectos relevantes na construção da identidade literária de uma obra como o romance estudado.

A costureira e o cangaceiro é uma narrativa que comporta diversos aspectos da discussão em torno da tradição literária brasileira, mas que podem ser relegados a segundo plano, ou mesmo apagados, quando considerada sob o rótulo de literatura norte-americana. É necessário, por isso, ler o romance com o intuito de estabelecer tais relações, revisitando a tradição e a historiografia, olhando para a cultura, para a história e memória da literatura brasileira e do povo nordestino.

2.3 Literatura e identidade nacional

Cultura e identidade são elementos muito próximos, podemos dizer até indissociáveis, já que a cultura de uma comunidade constrói, dentre os seus diversos elementos, um perfil identitário. Falar sobre identidade é sempre dizer de um aspecto fundamental para o indivíduo, a comunidade a que pertence, o povo e a nação. Entretanto, esse elemento constitutivo do ser e da experiência dispensa a existência real, sendo a identidade um conceito muito mais abstrato do que empírico.

A identidade de um indivíduo que se constrói embasada em dados empíricos como cor da pele, pertença biológica ao sexo feminino ou masculino, são apenas noções distintivas relacionadas à aparência e atributos físicos, étnicos, que podem ou não remeter a um aprofundamento, identificando esse sujeito com determinada cultura ou povo, mas que são insuficientes para traçar a identidade reflexiva. Aquela que possui uma dimensão de exterioridade. É esse conceito de identidade, também conhecido como identidade de segundo grau (Bernd, 1992) que nos interessa nesta discussão.

Para Bauman (2005), pessoas em busca de uma identidade veem-se diante de uma impossibilidade, porque traçar uma identidade no momento presente, enquanto a vida corre e existimos – agimos ao passo que também somos modificados – é uma tarefa inconclusiva. Não há um absoluto que dê conta de fechar o perfil de uma identidade que está em contínua

¹² *Instinto de Nacionalidade* é o artigo ao qual nos referimos. Será abordado ainda no decorrer deste trabalho.

construção. Embora haja, e precisamos afirmar isso, determinados aspectos da identidade que podem ser delineados, até delimitados, há uma gama deles que fogem a uma síntese e permanecem em aberto até que se chegue à plenitude dos tempos. No caso do indivíduo, ao fim de sua vida.

Partindo da ideia de identidade individual de que trata Bauman (2005) e redirecionando nossa atenção para as questões de identidade coletiva, nacional, em literatura, precisamos traçar um percurso para compreender a construção da identidade literária brasileira. A identidade é revelada a nós, “como algo a ser inventado, e não descoberto; Como alvo de um esforço, “um objetivo”; como uma coisa que ainda precisa se construir a partir do zero [...]” (Bauman, 2005, p. 21-22). Assim, a identidade se constrói também no tempo. A passagem da história clarifica as noções de pertencimento e é capaz de organizar, ainda que de forma virtual, os elementos de origem, diferenciação, distinção, aproximação e associação, quando se pensa em tendências estéticas do passado na própria literatura ou nas literaturas estrangeiras.

No que diz respeito à identidade coletiva, é preciso encará-la como um conceito plural: os conceitos estáveis de “caráter nacional” e “identidade autêntica” são modernamente substituídos por uma noção pluridimensional onde as identidades construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos de sua história se justapõem para construir um mosaico (Bernd, 1992, p.15).

Esse é o tipo de identidade de segundo grau a que nos referimos anteriormente. Tal construção se pauta por um processo em movimento, criando espaços em diálogo, permanência ou resistência, continuidade ou ruptura.

A questão da identidade nacional subjaz ao conceito de nacionalidade, que por sua vez remete à modernidade (transição da Idade Média para o mundo contemporâneo), já que a ideia de nação se confunde a partir do século XVIII com a do Estado moderno surgido dois séculos antes. Posteriormente, os termos se fundem dando origem ao que conhecemos hoje como Estado-nação, mas preservam suas diferenças, não sendo sinônimos. Enquanto Estado designa a unidade administrativa de um território, por nação entende-se, grosso modo, um povo que compartilha uma origem histórica e cultural, habitando o território do Estado.

Com o advento das tecnologias e a possibilidade da globalização acreditou-se por um tempo que a identidade nacional e a própria nação corriam riscos de desaparecer. Tal previsão, entretanto, provou-se falha, e, em pleno século XXI, o nacionalismo continua de pé. Logo, os problemas de identidade nacional permanecem atuais. Teóricos que discutem o nacionalismo ora aproximam-se em suas conclusões, ora afastam-se, como é o caso do historiador britânico Hobsbawm (1997), o historiador e cientista político estadunidense Anderson (2008) e o

sociólogo britânico Smith (1997). Para os primeiros, o nacionalismo é visto como um fenômeno social e político, no qual a nação parte de um construto mental, formado por uma identidade coletiva imaginada pelos indivíduos que se identificam com ela. Ambos consideram que esse senso de identidade nacional é cultivado através de rituais, símbolos e narrativas compartilhadas.

Para Anderson, as nações são comunidades socialmente criadas a partir de um senso de identidade compartilhada e pertencimento, mesmo que seus membros nunca se conheçam ou interajam pessoalmente. Há três elementos principais para a formação das comunidades imaginadas: a língua, a comunicação e a mídia. Essa ideia desafia a noção de nação como algo fixo e imutável, e reconhece o papel central que a cultura e a comunicação desempenham na construção do sentimento de pertencimento e coletividade.

O conceito de identidade que se constrói a partir de inúmeras intersecções que não são estáveis, mas que podem sofrer fraturas, descontinuidades, cisões, nos encaminha a conceber a identidade dentro de um quadro de referências imaginadas, como na formulação de Anderson (2008) das comunidades imaginadas. Imaginar o nacional, seria portanto, um ato de ficção, aqui entendido como um elemento dos textos ficcionais, que permeia o cotidiano da existência humana, desempenhando um papel importante tanto “nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo” (Iser, 1996, p. 23-24). Dessa forma, articulando os conceitos de identidade e nacionalidade, temos que ambos são mutáveis, dependem de inúmeras formas de manutenção para permanecerem em “funcionamento” e serem reconhecidos pela comunidade que os compartilha.

Na outra ponta dessa visão do nacionalismo, Smith (1997) argumenta que as nações têm origem em grupos étnicos culturais e que tão somente em um momento posterior é que esses grupos serão dotados de um caráter eminentemente político. De acordo com Smith, a nação não pode se resumir à uma ideia de invenção da modernidade, porque as comunidades étnicas e culturais existem desde os tempos imemoriais, já que as sociedades humanas assim se organizam.

Embora tanto a visão modernista de Anderson (2008) como a visão etno-simbolista de Smith (1997) apresentem certos problemas, já que na visão modernista há ênfase na homogeneidade nacional, negligência das complexidades étnicas e culturais, o que pode simplificar demais a formação das identidades nacionais, ignorando as influências externas, enquanto na visão etno-simbolista, há uma tendência a valorizar uma perspectiva essencialista que por vezes ignora as determinações políticas, ambas têm contribuições significativas para a

compreensão dos fenômenos nacionais e do nacionalismo. Anderson tenta enfatizar a importância da comunicação e da mídia no surgimento das identidades nacionais, enquanto Smith enfoca mais os elementos culturais e históricos. Suas abordagens complementares nos fornecem uma compreensão mais profunda da complexidade e da diversidade das nações.

A comunidade imaginada de Benedict Anderson, portanto, não deve ser entendida como uma mera invenção, como salienta Geary (2005):

[...] seria absurdo sugerir que, pelo fato de essas comunidades serem em certo sentido ‘imaginadas’, elas devem ser descartadas ou trivializadas, ou deduzir que ‘de certa forma imaginadas’ seja sinônimo de ‘imaginárias’ ou ‘insignificantes’. Mesmo que as formas específicas de Estados-nações de base étnica dos dias de hoje tenham de fato sido geradas pela imaginação de românticos e nacionalistas do século XIX, isso não significa que outras formas de nações imaginadas não tenham existido no passado – formas tão poderosas como as do mundo moderno, mesmo que muito diferentes (p. 28- 29).

Geary adverte que não se deve conceber o conceito de comunidades imaginadas de forma precipitada ou reduzida. As comunidades imaginadas, como vimos, não são meramente imaginárias, assim como não o é a concepção de nação construída pela cultura que se baseia em mitos fundadores e símbolos compartilhados.

Retomando a ideia de ato de ficção embrenhado no cotidiano, retornamos a Iser (1996) para pensar sobre os sentidos que decorrem desse entrosamento entre a realidade diária do ser humano e a imaginação como ponte para a compreensão do mundo, daí que a literatura de um povo exerce um papel fundamental na construção da imaginação nacional.

2.3.1 Identidade literária brasileira e o romance de Peebles

O primeiro ponto importante para compreendermos essa relação da nacionalidade com a literatura, no caso brasileiro, é retornar às origens do que chamamos de nação brasileira. De uma forma bem peculiar, a nação brasileira surge a partir da independência de 1822. Uma independência feita pela própria família real que era parte do projeto colonizador português. Esse projeto de nação, a partir da independência, é que dá sustentação para o surgimento de uma produção literária que se quer própria. A partir de então, parece surgir na história da literatura desse novo país um entrave, quase um paradoxo, calcado na ideia de construir um discurso de diferenciação sobre a colônia, agora novo país, a partir da língua do colonizador.

Em *Formação de literatura Brasileira*, Cândido (1981) já no prefácio de sua obra, demonstra a consciência de uma situação específica na formação de nossa literatura, ao dizer que “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas...” (p. 9). Em outras palavras, é possível compreender essa afirmação como um “entre a cruz e a caldeirinha”. Se por um lado, escritores, produtores dessa nova literatura e

leitores apegam-se a uma relação estreita com a sua própria literatura caem no provincianismo. Por outro lado, se envolvem-se numa dependência constante das literaturas estrangeiras, tenderão a menosprezar a própria produção. Com essa consciência de desproporção é que Cândido (1981) busca analisar a formação de literatura brasileira, com rigor crítico, mas também com apreço pela produção nacional.

Assim, a distinção inicial que Antonio Cândido faz ao observar as relações entre aspectos inherentemente internos dos textos literários, produzidos desde o Brasil colônia, e os de ordem social e psíquica, é a das manifestações literárias *versus* a produção do que chamamos literatura. A formação da literatura brasileira passa pelo período das manifestações literárias no qual não há uma organização externa à produção do texto, “dada a imaturidade do meio, que dificulta a formação dos grupos, a elaboração de uma linguagem própria e o interesse pelas obras” (1981, p. 24). Isso não significa que durante tal período, não tenha havido a produção de obras significativas. Essas manifestações, entretanto, não fazem parte de um sistema literário caracterizado pela produção da literatura dentro de um circuito de autores, obras publicadas e leitores dessas obras numa continuidade ininterrupta.

Considerando esse ponto distintivo em relação à produção literária, a literatura brasileira se iniciará, em seu momento decisivo, no Brasil, ao adquirir as características orgânicas de um sistema, no período do Neoclassicismo¹³. Após esse período ainda colonial, adentrando ao espírito do Romantismo, o que surge, doravante com a proclamação da independência, é a disposição consciente de definir no Brasil uma literatura independente, “exprimindo a seu modo os temas, problemas e sentimentos da jovem Nação” (Cândido, 1981, p. 303). Foi no Romantismo que o nacionalismo encontrou forças. Embora este não dependa daquele que, por sua vez, apresenta manifestações estéticas das mais variadas, é na estética Romântica que os anseios nacionalistas vicejam.

Com efeito a literatura foi considerada parcela de um esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação. Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso. Construir uma “literatura nacional” é afã, quase divisa, proclamada nos documentos do tempo até se tornar enfadonha (Cândido, 1981, v.2, p.10).

¹³ Antonio Cândido (1981, p. 43-44) postula como momento decisivo para a literatura brasileira o Neoclassicismo, a ilustração, o Arcadismo. Por neoclassicismo designa-se a imitação do Classicismo francês. Na literatura brasileira e portuguesa há a redefinição da imitação dos clássicos gregos e romanos. Na ilustração, temos o conjunto de tendências de ordem ideológica: exaltação da natureza, divulgação do saber, e por conseguinte, crença na melhoria da sociedade, dentre outras ideias. Arcadismo, por sua vez, deve-se à uma reação dos italianos ao maneirismo, partindo de suas agremiações denominadas Arcádias. Sendo um nome convencional, permite abranger os traços ilustrados e outros aspectos, como as sobrevivências maneiristas na moda bucólica.

Com o senso patriótico aflorado, por certo, revivem os mitos fundadores que reunidos fortalecem as bases para que a identidade em terreno fértil floresça. O Romantismo é, sem dúvida, em nossas letras uma força sacralizante operando a reorganização, imaginação e elaboração de histórias em prosa e verso responsáveis por estabelecer as bases míticas, que remontam aos projetos de escrita de uma poesia épica para o Brasil ainda no século XVIII, na formação de uma identidade. O índio como símbolo de nacionalidade, por exemplo, não aparece a partir do romantismo. A dominância de tal discurso arvora-se no século XVIII e é reforçada posteriormente na obra de José de Alencar que o elege como o herói epônimo, sem as manchas da escravidão, abolida desde o século XVII.

Nesse primeiro momento de busca de consolidação literária e identitária, o que hoje sabemos ser um grão de areia na praia da historiografia – embora etapa imprescindível para se pensar a literatura brasileira no agora – existe a urgência de se colocar diante do mundo, de ser visto e ouvido, em que há certa euforia. Em outras palavras, uma consciência eufórica de supervvalorização do regional e do natural que compensariam a situação de atraso da nação, conforme salienta Bernd (1992). Tal consciência seria o resultado de uma imaturidade comum aos princípios de uma nação nascida de forma tão peculiar como o Brasil, tendo como traço adjacente a ingenuidade calcada no exotismo. À função de sacralização da literatura junta-se uma consciência coletiva ingênua. A obra de José de Alencar, por exemplo, reelabora o passado mítico das narrativas de viagens dos descobridores que tinham por tônica, em seus textos, a valorização do exotismo para a descrição de um “Novo Mundo” ideal. A literatura de Alencar, portanto, se constrói em adesão ao discurso hegemônico europeu, pondo em relevo a cor local e valorizando, por assim dizer, aspectos da exterioridade do país, na mesma proporção em que o observador estrangeiro, diante da nova terra, observa-a com distanciamento e deslumbramento exaltado.

Alfredo Bosi (1992) analisa, em *O Guarani* (1857) a dinâmica do espaço natural. No cenário: a paisagem que cerca o solar dos Mariz – a casa do fidalgo Dom Antonio, pai de Cecília – reproduz na selva o modelo de vida medieva em que a casa se assemelha a um castelo cuja fortaleza é assegurada pela rocha natural que a cerca. “Na interação dos caracteres, o princípio que tudo rege é o que faz a natureza subordinar-se à comunidade fidalga [...]” (Bosi, 1992, p.188).

No romantismo brasileiro, a natureza, repleta de sensações, é ativa. Seu herói é o homem que coabita com ela, o indígena. “A natureza romântica é expressiva [...] Ela *significa e revela* [...]” (Bosi, 1979, p. 102, grifo do autor). Os traços que definem as personagens são dados no conjunto do espaço, uma *quase* reprodução do feudo que se quebra de encontro ao

selvagem. A representação das personagens com base na comunidade feudal, quando inseridas num espaço de natureza selvagem aponta para uma tensão no conjunto da obra.

O espaço no romance indianista está configurado de maneira a não só reafirmar a caracterização das personagens, mas também a provocar certas tensões que denotam o caráter histórico a que se submete o texto. Essas tensões aparecem como um índice testemunhal de uma época de conflitos ideológicos. Em *As ideias fora do lugar*, Roberto Schwarz (2000) expõe os conflitos ideológicos vividos durante o século XIX, no Brasil, e o reflexo de suas contradições na produção literária do mesmo período. “Frequentemente inflada, ou rasteira, ridícula ou crua, e só raramente justa no tom, a prosa literária do tempo é uma das muitas testemunhas disso” (p. 13).

Diante dessas premissas que vão nortear, por vezes confundir e até enraizar-se na concepção do que seja construir a identidade brasileira em literatura, aparece como dado diferenciador a cor local. De acordo com Antonio Cândido (1981) o nosso olhar se volta para nós na perspectiva do outro, do estrangeiro, oportunizando a exploração de aspectos pitorescos, aos modos europeus. Um dos problemas de nossa prosa romântica toca paradoxalmente no ponto da construção de uma nacionalidade mediante uma identidade forjada por ideias importadas que nem sequer correspondiam às aparências. Em meio a essa comédia ideológica (Schwarz, 2000) nasceu uma literatura com manifestações que só seriam possíveis entre nós, haja vista as representações da natureza e do sujeito em contraponto aos acontecimentos políticos e sociais.

Em se tratando da cor local, por conseguinte, em *Instinto de Nacionalidade*, Machado de Assis (1873) tece uma crítica severa aos usos e abusos do exótico, elemento que uma vez apropriado pelo escritor deve ser tratado com todo o cuidado a fim de não se reduzir a um exotismo gratuito na economia da obra literária. De acordo com Assis, mesmo a natureza como elemento de apropriação estética, servindo como meio de legitimação identitária da literatura de um país, deve obter um tratamento adequado do tema que ateste a qualidade estética da obra. Esse tratamento está intimamente vinculado ao ser do escritor, enquanto homem que deva representar, nas letras, o sentimento de seu país e de seu tempo histórico (Assis, 1873). Havia, então, necessidade de fugir tanto dos esquemas de cópia simples quanto da exigência de uma renegação total do estrangeiro em favor do nacional. A saída sugerida por Machado de Assis foi confrontar as duas posições colocando-as em tensão dialética, na busca de outras formas de representação da experiência brasileira: um “capítulo local da história da experiência humana” (Fisher, 2007, p. 39).

Mais tarde, após um período de silenciamento na prosa pós-realista¹⁴ ou pré-modernista, com o advento da estética modernista haverá um momento de virada em que a perspectiva sacralizante cede lugar à dessacralização como um movimento de afirmação da identidade só que às avessas. O escritor apropria-se do espaço, como é o caso de Mário de Andrade em *Macunaíma* (1928), descrevendo-o a partir de seu interior. Aqui o que emerge é o discurso do excluído, não mais um discurso europeizante que mais atende às expectativas do estrangeiro sobre a alteridade, mas que procura mostrar a alteridade num movimento de dentro para fora.

Como os demais grandes livros do período, o que caracteriza *Macunaíma* (1928), definido por Mário de Andrade como uma rapsódia, é um desejo de sabotar conceitos, de frustrar expectativas de leitura, de criar ambiguidades. É, portanto, uma obra programada para fugir dos moldes tradicionais, funcionando como um manual das vanguardas do começo do século XX, num momento em que experimentalismo e nacionalismo se aproximaram. Ele faz também a sobreposição da ótica urbana para a ótica primitiva, numa reconstrução poética dos mitos nacionais. Nenhum livro do período é mais importante do que ele, tanto pela busca de caminhos ficcionais quanto pela desnegativação da nacionalidade (Neto, 2019, p. 5).

O referencial mítico americano não pode servir de pretexto para o desfastio do colonizador, correspondendo aos seus interesses ideológicos e mantendo seu discurso acima do *outro*. A evocação do passado mítico serve antes para que se vislumbre as potencialidades do futuro. É bom lembrar que nesse período ainda existe o que Cândido (2000) chama de noção de país novo, um sentimento de que as potencialidades e serem exploradas darão frutos, trazendo progresso em diversos aspectos à nação.

Numa época em que o status da autoria literária perde sua aura exclusivista, *Macunaíma* nasce mais como uma construção coletiva do movimento literário modernista, do que como um projeto pessoal. Considerado assim, nesse circuito coletivo, *Macunaíma* acena para Oswald de Andrade como seu coautor (Neto, 2009). Em Oswald, delineia-se uma concepção de identidade brasileira como um aglomerado de elementos contraditórios em convivência conflituosa, como se constata na leitura de *Pau-Brasil* (1925). Em *Macunaíma* o diferente passa a ser um valor cultural, não havia necessidade ou intenção de anular o que está fora do “padrão”.

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava:
 – Ai! que preguiça!...e não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força do homem. O divertimento dele era decepar cabeça de saúva. Vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro,

¹⁴ Sobre o período realista falaremos adiante ao abordarmos as formas de representação do Brasil no que se chamou regionalismo.

Macunaíma dandava pra ganhar vintém. [...]. No mocambo si alguma cunhatã se aproximava dele pra fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara. Porém respeitava os velhos e frequentava com aplicação a murua a poracê o torê o bacororô a cucuicogue, todas essas danças religiosas da tribo.

Quando era pra dormir trepava no macuru pequeninho sempre se esquecendo de mijar. Como a rede da mãe estava por debaixo do berço, o herói mijava quente na velha, espantando os mosquitos bem. Então adormecia sonhando palavras-feias, imoralidades estrambólicas e dava patadas no ar (Andrade, 2009, p. 21-22).

Na construção da personagem de Macunaíma, Mário de Andrade apresenta não uma persona, mas muitas, intensificando alguns elementos identitários opostos aos ideais padronizados e/ou “politicamente corretos”, observados na função sacralizadora da literatura. Para começo de conversa, seu herói é sem “nenhum caráter”, tal epíteto, propositalmente ambíguo, ao mesmo tempo que indica certa moral duvidosa do caráter da personagem, também acena para o fato de que não há uma definição identitária possível que possa vesti-la. Os elementos identitários se revestem de aspectos moralmente duvidosos como: a sensualidade exacerbada, o hedonismo, a preguiça, a astúcia e, por vezes, a ingenuidade, quando a personagem se deixa ludibriar.

Para Neto (2009) *Macunaíma* (1928) fecha um período na literatura e aponta para outro:

Depois dele, pouco sobra do modernismo da primeira fase, abrindo-se perspectivas novas para nossa literatura. Dentro do processo pendular da evolução literária, a literatura hegemônica no período seguinte optará por um regionalismo realista, herdando da geração anterior a preocupação com o homem fora do centro, mas recusando, por achá-lo desrespeitoso, o tom crítico-irônico. O realismo se impõe como forma de tratar sociologicamente dos dramas do homem nacional (p.9).

A produção literária brasileira que se segue ao Modernismo, mais precisamente a partir da década de 30 reveste-se de outro espírito. No Romantismo a natureza e o mundo rural representados por meio da literatura correspondiam à percepção das diferenças entre Brasil e Europa, numa *consciência amena do atraso*. Dos anos 30 em diante, ocorre aos escritores uma *consciência catastrófica do atraso*, em que o mundo rural não figura mais como elemento identitário, ufanista, mas como signo de problema social (Candido, 2000). Foi, precisamente essa capacidade crítica alcançada nesse tempo que fez com que a literatura brasileira garantisse certa universalidade, falando a todos e a qualquer um. Outrossim, escritores como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e, adiante, Guimarães Rosa conseguem equacionar o problema da linguagem regional – falaremos mais sobre isso adiante.

A questão é que após o movimento modernista houve uma alteração de perspectivas e uma abertura para um tratamento literário dos temas que não eram possíveis anteriormente. Os modernistas haviam conquistado e praticado uma liberdade que não se recusou a dar seus

frutos. Foi Lafetá (1974 *apud* Pellegrini, 2018, p. 160) que propôs a predominância de um projeto estético nos “rapazes de 22” que, em seu bojo, continha um projeto ideológico que se ampliaria nos escritores de 1930. Em seu entendimento, destruindo as barreiras da linguagem oficial e artificial das elites no poder, os modernistas estariam também provocando uma ruptura ideológica. Em nosso entendimento, porém, o que houve foram mudanças estéticas propiciadoras de uma quebra de continuidade com a linguagem hermética na literatura. No entanto, é preciso salientar que antes dos modernistas já havia autores que inseriram uma linguagem menos rígida e mais fluida ao gosto popular, como Lima Barreto e Machado de Assis.

Pellegrini (2018) reformula esse ponto de vista e à maneira de Bueno (2004 *apud* Pellegrini, 2018), pontua que o Modernismo conteria sim tanto um projeto estético, quanto ideológico, entretanto, o último permaneceria como um resíduo latente desde o período republicano inicial e que só viria a se estabelecer com dominância nos anos 1930, já que as condições históricas o propiciariam. O projeto que irrompe em 30, portanto, não equivale a uma continuidade de 22, trata-se, antes, de uma ideação distinta que convive com o projeto estético e dele tira bom proveito.

A produção da literatura, especificamente, do romance no Brasil a partir dos anos 1930 até a atualidade não se classifica mais em termos de busca por identidade nacional (o que não significa o esvaziamento das questões de identidade e pertencimento na obra literária).

Candido (2000), no ensaio *A Nova Narrativa* salienta que, em escritores inovadores como Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Murilo Rubião:

Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe permitir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário (p.206).

E continua esclarecendo que, embora esses aspectos pertençam a toda e a qualquer obra literária, o escritor que os utiliza de forma consciente fará com que a crítica considere a elaboração coerente dos “mundos imaginários” como um pré-requisito da obra literária, considerando outros elementos como aspectos secundários e não primordiais, a exemplo da classificação de determinadas obras em rótulos políticos, ideológicos e sociais de um modo geral.

Em um romance recente como *A costureira e o cangaceiro* (2009), podemos apontar uma série de aspectos no tratamento literário do tema da identidade. Deve-se, porém, antes de tudo, pensar no gênero romance enquanto uma categoria de texto literário que socialmente

apresenta-se relacionado a uma pertença nacional, desde a classificação objetiva de uma ficha catalográfica até a recepção e o reconhecimento desse texto por parte da crítica especializada, eventualmente da academia, e dos leitores.

A costureira e o cangaceiro é um romance editorialmente classificado como literatura norte-americana. Embora todas as ressalvas a respeito da dupla nacionalidade da autora, o fator língua impera como definidor nesse caso, principalmente por uma lógica editorial. Como vimos anteriormente, Frances de Pontes Peebles afirma a brasiliade do romance em diversos aspectos, inclusive quando toca no ponto da língua, mantendo vocábulos em português intraduzíveis para o inglês e, também, pensando trechos inteiros em português para só depois registrá-los em inglês, como numa tradução às avessas. Entretanto, para além desses aspectos que dizem mais da exterioridade da obra do que de seus elementos internos, o modo como o Brasil e o brasileiro são apresentados no romance constroem uma representação identitária que aproxima Peebles da tradição do romance brasileiro pós década de 30.

As forças do campo e da cidade surgem numa dialética que contrasta os grupos de cangaceiros, coronéis e população interiorana com forças militares, políticos e cidadãos urbanos. No campo, mais propriamente, nas pequenas vilas e na caatinga sobressaem os modos rústicos de vida, enquanto a cidade se moderniza. Na narrativa, há um conflito crescente entre esses dois espaços, que se expressa por meio das personagens que os povoam.

De um lado, Emília representa as forças urbanas, as mudanças, a modernização de Recife; de outro, Luzia encarna os modos mais rústicos da vida na caatinga, a permanência dos hábitos, tradições e crenças do sertão nordestino. Ligadas pelo sangue, as irmãs jamais se separam em espírito, metaforizando a forma como campo e cidade não podem excluir-se mutuamente, mas permanecem ligados pelas forças que os identificam como uma mesma região, um só território político.

À abordagem do Nordeste urbano e rural somam-se os problemas pessoais das personagens que são realçados por um contorno intimista de inclinação psicológica, mas que não foge ao ambiente externo. Pelo contrário, as personagens aparecem em constante interação com o ambiente, sendo que o entorno é contaminado pela percepção dessas. O narrador onisciente não é apartado, mas olha ao redor com os olhos da personagem por quem enxerga tudo. Esse espaço, tanto urbano, quanto rural aparece problematizado. Não é apenas cenário, mas ganha a forças subjetivas ao serem interiorizados pelas personagens.

Esses são alguns tópicos de análise do romance aos quais retornaremos mais tarde. Mesmo assim, para finalizar algumas ideias apresentadas até aqui, vejamos como nos excertos

selecionados, os aspectos elencados acima aparecem sinalizando para um modo de ver o Brasil e o brasileiro expressos na dialética campo *versus* cidade.

A primeira classe dos trens da estrada de ferro Great Western era equipada com lâmpadas elétricas e ventiladores de teto. Ocultas pelas cúpulas opacas, as lâmpadas emitiam a mesma luz pálida que as velas ou os lampiões a gás. Emília ficou desapontada. Com os ventiladores porém, foi diferente. As pás giravam como se uma mão invisível as empurrasse. A moça não conseguiu tirar os olhos delas. [...]

Puxou a alavanca da janela. O ar fresco passou assobiando pela fresta. A lua tinha surgido. A sua luz batia na caatinga, dando às árvores desfolhadas um brilho branco. Emília abriu a sua nova bolsa de viagem e pegou o retrato que ela e a irmã tiraram no dia da primeira comunhão. [...]

Lá fora, sob a ramagem da mata desfolhada, era só escuridão. Os troncos das árvores desapareciam nas sombras. Não se via o chão. Era como se um imenso pano preto houvesse sido estendido à sua frente e elas estivessem flutuando ali em cima. A cada solavanco do trem, Emília se sentia atordoada e temerosa. Era a mesma sensação que experimentara anos atrás, quando Luzia e ela correram para aquela mangueira usando os seus vestidos de domingo.

-Recife – sussurrou a moça. Separada em sílabas, o nome da cidade parecia ainda mais bonito. *Reee*, como se estivéssemos exalando longamente. *Ciiii*, como o sibilar da água e das ondas. E *fe*, a última sílaba, tão branda, assim sozinha, é quase igual a *fé* (Peebles, 2009, p. 187-188).

Após o casamento com Degas Coelho, um universitário recifense de família abastada, Emília embarca junto do marido para o Recife. O excerto mostra o momento em que a personagem entra em contato com algumas novidades da vida moderna: as lâmpadas elétricas, os ventiladores, a própria viagem de trem. O narrador observa o espaço por meio da percepção da personagem: Emília compara a luz envolta pelas cúpulas com o brilho emitido pelas velas e não nota grande diferença. Isso a desaponta, mas os ventiladores são fascinantes com suas pás girando como mágica. O olhar fixo de Emília nas pás dos ventiladores manifesta seu deslumbramento frente às novidades que apenas começam a surgir. Tudo o mais será colocado num ponto de vista de modo a contrastar com a sua vida anterior, a vida simples e rústica do campo.

A vida da caatinga, entretanto, continua presente, lá fora, e o ar fresco penetra pelas frestas do progresso. Ao puxar a alavanca da janela é como se Emília deixasse que a vida do campo invadisse a máquina. Seus pensamentos são de imediato conduzidos à irmã que naquele momento está com os cangaceiros. O retrato da primeira comunhão em que ela e Luzia figuram é a recordação de sua vida anterior, da vida com a irmã, da vida ao lado da caatinga. O narrador reúne a lembrança de Luzia ao espaço da caatinga. Luzia representa a força do campo que insiste no interior de Emília, vinculada, de um lado, à afetividade pela irmã e às próprias origens, de outro. Observamos como o narrador considera a presença de luzia quando diz “Era como se um imenso pano preto houvesse sido estendido à sua frente e *elas* estivesse flutuando ali em cima.” Luzia está no trem com Emília, mais do que em suas recordações, está em suas

emoções, está presente no olhar que enxerga a vida moderna opondo-a a vida de antes, quando a irmã e ela viviam juntas. A promessa de uma nova vida não vem sem temor. Emília não sabe ao certo o que a espera, suas expectativas estão ligadas ao medo, como a escuridão lá fora.

Tudo vai desaparecendo à vista ainda que esteja presente, não se pode enxergar: a caatinga, as origens de Emília, sua ligação com Luzia, são realidades que vão desaparecendo na exterioridade, diante dos olhos de Emília e dos Coelho – a família do marido –, para dar lugar à modernidade, à vida na cidade grande, ao refinamento, a uma outra Emília que se constrói em relação ao espaço urbano. Esses elementos, entretanto, permanecem na vida interior de Emília com a mesma força de antes, só que recobertos por uma espessa camada de concreto civilizatório, expresso pelas convenções sociais.

Recife é o destino que Emília sussurra com uma fé que em breve é abalada pela realidade com a qual se depara.

Tinha esperanças que o Recife fosse uma metrópole grande e movimentada. Grande o bastante para fazê-la esquecer tudo o que havia perdido. Grande o bastante para envolver-la e transformá-la. Mas como dizia o Dr. Duarte, era tudo uma questão de proporção. O mundo dos Coelho ficava confinado entre o velho e o novo, os clubes privados, a praça do Derby e aquela casa cercada de muros. Era comum Emília sentir como se estivesse trancada num salão amplo e bem-cuidado. Em meio a todo aquele luxo, sentia-se apertada, enclausurada, incapaz de respirar. Às vezes, quando se sentava à mesa dos Coelho para o café da manhã ou se deitava na cama, tinha uma vontade louca de gritar ou assobiar, pedindo socorro (Peebles, 2009, p. 239).

Emília sente o impacto da vida na cidade grande que está longe dos seus sonhos de fuga infantis e românticos. É claro que o ambiente proporcionado pela família do marido contribui para a sua solidão e é um dado essencial para compreender a desilusão da personagem em relação à cidade. Um ponto, porém, importante a se destacar é a maneira como a transformação dos grandes centros urbanos afeta a vida de seus moradores. As cidades com sua crescente industrialização, urbanização acelerada e desumana vai transformar as populações rurais em massas marginalizadas e miseráveis, ao passo que, para os afortunados poderá representar uma gaiola de ouro.

O bonde deixou a região pantanosa e foi passando diante de fileiras de casas caiadas, carpintarias, barraquinhas de sucos e lanchonetes ao ar livre. Nos morros, ficavam os mocambos: casebres e mais casebres mal-ajambrados, com teto de sapé, construídos pelos retirantes que vinham do interior. [...] Sentia-se meio atordoada. Não era assim que sempre imaginara o Recife? Aquele amontoado de gente barulhenta, a sineta dos bondes, os cheiros, todo aquele falatório? Não era esta a cidade com que tanto sonhara? (Peebles, 2009, p. 347).

Emília observa Recife com um olhar mais lúcido e crítico num misto de uma visada social e intimista. À maneira do romance de 1930, há uma boa pitada de realismo temperando a narrativa, esse realismo favorece o mergulho no psicológico, mostrando não apenas o que

afeta o coletivo, mas como esse coletivo repercute na vida do indivíduo (Pellegrine, 2018). Como lembra Dalcastagnè (2012, p.109)¹⁵, “[...] o romance contemporâneo reforça, em seu interior, os inúmeros diálogos apontados por Bakhtin (1988, p. 72-163) como sendo próprios ao gênero”. Dialoga-se com a sociedade da qual emerge a obra, sua cultura, sua história, bem como com outros gêneros discursivos. Há aqui, o diálogo com a classe social em que Emília se vê inserida, com o momento histórico de uma cidade e de um país em transformação. A identidade pessoal da personagem não está apartada do meio, a vivência de Emília na cidade a transforma, assim como o olhar que incide sobre a Recife dos anos 30 remodela a maneira como esse espaço urbano é experimentado em contraste com o interior nordestino. A maneira como é representada a inserção social de Emília no círculo da elite feminina recifense é sempre a salientar a sua inadequação, o deslocamento em relação ao ambiente social compartilhado pela sogra e do qual aos poucos Emília busca evadir-se.

A vida romântica ou desencantada que se desenrola no campo ou na cidade grande e turbulenta é matéria para literatura brasileira desde os primeiros romancistas, como na escrita do romance romântico urbano, por exemplo. Entretanto, é a partir da transição do século XIX para o XX que as velhas e novas contradições, “gestadas no chão histórico do Brasil” – para usar as palavras de Pellegrini (2018, p. 142) –, prolongar-se-ão até a década de 1930, constituindo-se em matéria abundante para a criação literária. Nicolau Sevecenko (1985) ensina que para acompanhar o ritmo e os padrões da economia europeia a estrutura da cidade do Rio de Janeiro precisava ser remodelada. “São demolidos os imensos casarões coloniais e imperiais do centro da cidade, [...], em que se abarrotava grande parte da população pobre, a fim de que as ruelas acanhadas se transformassem em amplas avenidas [...].” (p. 30). Da mesma forma, outras capitais foram urbanizadas, rechaçando a população pobre para os arrabaldes da cidade. Com esse novo ordenamento social, os escritores, longe dos postos do poder e das tomadas de decisão, podiam enxergar em quase totalidade a gama de conflitos que atravessava a sociedade. A sensibilidade do artista aflora nessa direção e como sugere Pellegrini (2018) o romance de 30 tem raízes nas últimas décadas do oitocentos, quando enfim começa, com escritores como Lima Barreto e Euclides da Cunha, a tocar em matéria incômoda, em questões traumáticas para o país, permitindo o ingresso de uma população, até então oculta na representação literária, e, mais, desmascarando o brilho do luxo, da riqueza e do poder da elite corroída pela ambição e insatisfeita em sua redoma dourada.

2.4 Realidade e região: um mapa histórico-literário na construção romanesca do Brasil

¹⁵ As referências a este texto são da edição Kindle.

O romance enquanto gênero literário captou formas de expressão vinculadas à representação da realidade de maneira aproximada. O nascimento do gênero de narrativa longa em sua versão moderna deve-se sobretudo às transformações histórico-sociais ligadas ao desenvolvimento do capitalismo a partir do século XVIII. Diferente das narrativas de prosa anteriores, como as novelas de cavalaria, por exemplo, o romance moderno desfia uma série de enredos e personagens que ambientam-se em espaços factíveis e referencialmente dados, como cidade ou campo¹⁶, e que praticam atividades cotidianas, vivendo suas vidas progressivamente, incluindo-se aí seu estado psicológico, com maior ou menor ênfase. Os historiadores do gênero “[...] consideraram o ‘realismo’ a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção anterior”. (Watt, 2019, p.6)¹⁷. Importante, aqui, distinguirmos o realismo¹⁸ da estética Realista. Enquanto aquele apenas indica uma tendência à representação e apreensão do real por parte da literatura, mormente no gênero romance, este indica a formalização de uma estética do realismo: o movimento Realista que surge a partir do século XIX. Portanto, nos concentramos, por ora em afirmar a proeminência do realismo, e não do Realismo. O realismo moderno vem a ser, como afirma Auerbach,

O tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, a estreita vinculação de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer ao decurso geral da história contemporânea (1976, p. 440).

O romance, depositário de um realismo mais acentuado, não exclui, por isso, todo tipo de experiência humana, não importando se há nessa experiência um realismo dado. O que faz nesse caso é, a partir da experiência, seja ela qual for, plasmar uma maneira realista de apresentá-la. Nisso consiste a arte do romance como a construção de representações verossímeis

¹⁶ Como o gênero romance é bastante abrangente e aberto a diferentes combinações de técnicas narrativas e de ambientação no tempo e no espaço é difícil, quando não impossível, delimitar estritamente os espaços em que as narrativas ocorrem, principalmente na atualidade. Nos romances de fantasia, por exemplo, o enredo pode se desenvolver em um lugar totalmente fictício: um planeta imaginário, um mundo paralelo. Ainda assim, prevalece a noção de *verossimilhança* que aponta para um princípio organizador interno da narrativa, fazendo-a crível para o leitor. Neste trabalho, olhamos para o momento em que esse gênero ascende contrastando com outros modelos narrativos. Nesse sentido, o romance ainda conserva como seu traço mais saliente a presença de uma narrativa calcada na representação da realidade quotidiana e seus espaços comuns.

¹⁷ As referências a este texto são da edição Kindle.

¹⁸ Faremos como Pellegrini (2018) em acordar que os termos “realismo” ou “realista” quando grafados com minúscula indicam, neste trabalho, a tentativa de apreensão da realidade por parte da literatura ao longo do tempo, enquanto que Realismo ou Realista com maiúscula denomina a mesma tentativa já assimilada como um estilo, escola ou movimento literário, consolidada a partir do século XIX. É possível, portanto, o cruzamento dialético de ambas em determinados momentos.

possíveis dentro do universo proposto e tangíveis à experimentação do leitor. Ainda segundo Watt:

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas[...]. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual- a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade (2019, p.9 -10).

É a transição de perspectiva sobre a individualidade e a tradição coletiva que, desde o Renascimento, cria um panorama cultural propício para o surgimento do romance. Por assim compreender-se o romance, dentro de uma expectativa de originalidade frente às tradições medievais das formas literárias e suas temáticas lendárias, bíblicas ou históricas, é que se busca em sua leitura a originalidade com que o escritor, aqui também visto como o enunciador¹⁹ – aquele que constrói uma perspectiva e de cujo ponto de vista narra quer identificando-se com o autor quer distanciando-se dele (Maingueneau, 2008) – constrói o enredo, o mundo particular de sua estória, forjado por princípios de verossimilhança. Como postula Rancière (2014) a verossimilhança não tem apenas a ver com o efeito ordinário que se espera de uma determinada causa, “[...] mas também, com o que é legítimo esperar de um indivíduo, nesta ou naquela situação, com o tipo de percepção, sentimento ou comportamento que se lhe pode atribuir” (p.9)²⁰. Assim, o tratamento da vida real não é mais, necessariamente, vinculado ao cômico, ao farsesco ou ao satírico, mas reflete o novo mundo social, na possibilidade de representação de todas as classes sociais, não só da aristocracia ou dos heróis míticos, mas de gente comum, com sua vida comum. Portanto,

Trata-se de uma distribuição de capacidade da experiência sensível, de saber o que os indivíduos podem viver ou experienciar e até que ponto os seus sentimentos, gestos e comportamentos merecem ser contados ao público de leitores” (Rancière, 2014, p.9).

Essa distribuição atesta para a abertura democrática a qual opera significativamente o romance Realista. O gênero romance é, por assim dizer, de uma “[...] amplitude e ambição equivalente às da epopeia; [...] procura encontrar o miraculoso nos refolhos do cotidiano” (Candido, 1981, p.110). Como vimos, no Brasil, o romance romântico vai elaborar a realidade segundo o ponto de vista nacionalista, bem como a posição intelectual e a afetividade

¹⁹ Para explorar estratégias discursivas presentes nos romances é interessante aventar a hipótese, advinda da análise do discurso ou da pragmática, da distinção dialética entre autor e enunciador. Em uma cena discursiva o enunciador surge na fala do locutor imiscuído em seu discurso, podendo apresentar pontos de vistas opostos ao do locutor, por exemplo.

²⁰ As referências a esta obra são da edição Kindle.

relacionadas a esse nacionalismo literário. É o que se observa nas produções de José de Alencar, Joaquim Manuel Macedo, Bernardo Guimarães, Franklin Távora e Visconde de Taunay. Ainda em Cândido (1981), o projeto nacionalista circunscreve o romance brasileiro com a pesquisa e a descoberta do país “O ideal romântico nacionalista de criar a expressão nova de um país novo, encontra no romance a linguagem mais eficiente” (p.112). Tal nacionalismo se expressa na literatura pela descrição das coisas locais: lugares, cenas, fatos e costumes do Brasil. É o que se pode constatar na leitura dos romances do período que enformados por uma atitude programática podem, apesar das diferenças temáticas, serem relacionados uns aos outros, como acontece em: *Memórias de um sargento de milícias*, *O Guarani* e *Inocência*. O romance indianista só se destaca desse espectro por conta do intuito poético e histórico de construir um passado heroico e lendário. Fora isso, o romance no Brasil sempre teve como elemento motivador as regiões do país com seus espaços coloridos e multiformes, impregnando a imaginação do leitor, muito mais que tipos, personagens e peripécias.²¹

De acordo com Bosi (1979) o regionalismo é um dos filões que Alencar propõe na tematização de seus romances, e que mais tarde será também explorado por romancistas que vão tratar da terra e do homem do interior. As tendências estéticas que surgem com a valorização do Brasil independente partem de um olhar dos arredores litorâneos, para, só mais tarde, adentrar ao interior do país. O Brasil autêntico poderia estar no sertão, longe do litoral deslumbrado pela Europa. “Verificam logo que o índio não tem todas as credenciais necessárias à expressão do que é nacional. Transferem ao sertanejo, ao homem do interior, àquele que trabalha na terra, o dom de exprimir o Brasil” (Sodré, 1969, p. 323-324). Nesse sentido, quem ganha notoriedade é Visconde de Taunay que em seu romance *Inocência* (1872), enquadra o enredo em um cenário e conjunto de costumes “onde tudo é verossímil” (Bosi, 1979, p. 160). Em *Inocência*, essa verossimilhança é construída por meio da presença física do meio rural. Mais do que o plano imediato da representação, é interessante notarmos em que medida essa natureza serve como pano de fundo dando especificidade ao modo de tratar as ações no interior da trama.

Dois sistemas socioculturais distintos convivem num mesmo país, a saber, o universo urbano e o universo rural. Alencar, Taunay e outros escritores acreditavam no poder de sua linguagem como instrumento capaz de enunciar este outro mundo, o mundo dos rincões do país.

Esse espírito de proteção do que seria a brasiliade vai permanecer – num sentido que difere do ideal de construção identitária, da busca impetrada pelos românticos – sendo

²¹ O romance se desenvolve no sentido que expomos e ganha nova perspectiva em Machado de Assis que vai reunir, com louvor, em sua obra, tanto o local quanto o universal. (Cândido, 1981).

transfigurado após o Modernismo paulista numa espécie de revigoração das posturas e métodos realistas. Como salienta Bosi, “A poesia, a ficção, a crítica saíram inteiramente renovadas do Modernismo” (1988, p. 429). O que se observa é que a consciência criadora nacional conquista uma estabilização. Diante desse quadro, não inteiramente novo – pois não entendemos o que se segue a 22 como uma ruptura no sentido mais radical do termo, mas como uma continuidade proposta pela retomada de temáticas preciosas na literatura brasileira, revestidas por uma roupagem mais adequada aos tempos de sua escritura – um novo regionalismo brota, dessa vez com uma força capaz de redimir e de esvaziar a pecha de “velha praga”²² – pensamos aqui em Graciliano Ramos e, depois, Guimarães Rosa como expressões de maior notoriedade dentro da estética regionalista.

Sobre a produção literária que se segue ao fervor modernista, Nelly Novaes Coelho atesta: “Não há dúvida de que foi nesse período, e principalmente pelos caminhos do regionalismo que entramos na posse definitiva de nossa individualidade literária” (1965, p.17). A retomada de uma visão que se volta para a redescoberta do país é o caminho palmilhado pela geração de 30 que conquista, enfim, para a literatura brasileira uma feição própria e autônoma. Tal empreendimento movido pelas forças históricas, sociais e de inovação no campo dos procedimentos estéticos vai ser ampliada e enriquecida por novas perspectivas na geração seguinte.

Agora, entretanto, cabe falarmos um pouco sobre o rótulo do regional que abarca grande parte das obras produzidas no período de 1930 em diante, na tentativa de esclarecer como o sentimento de preservação de tradições e costumes surge uma década antes – rivalizando intelectualmente com o núcleo artístico de São Paulo – e fomenta a literatura voltada para o social na década seguinte.

2.4.1 Ainda e sempre: o regionalismo literário

Como uma das vertentes mais significativas da literatura brasileira, o regionalismo literário, sobretudo a partir do século XIX pode ser entendido como a representação estética de espaços, costumes, práticas sociais e conflitos de uma determinada região, mas que, ao mesmo tempo pode ultrapassar o meramente local e projetar-se de maneira universal.

²² Embora seja a partir do modernismo que se torna possível o aprimoramento dos procedimentos temáticos e estéticos na literatura brasileira, levando o realismo regionalista a um novo patamar aos olhos da crítica literária, o termo “Velha praga” foi utilizado por Mário de Andrade ao se referir ao regionalismo, já que o modelo intelectual modernista buscou a renovação por meio da rejeição de fórmulas anteriores, recusando tudo o que escapava ao seu espectro futurista. (Pellegrini, 2018). Nesse mesmo sentido, Carlos Eduardo de Almeida (2013) alerta para o fato de que os principais modernistas de 22 praticaram também um primitivismo radical, o qual resultou na construção de um Brasil legendário, em que as contradições foram mitologicamente apaziguadas, resolvidas no plano poético, enquanto deveriam ser objeto de reflexão e pensamento crítico.

Bosi (2005), observa no regionalismo literário as tensões sociais e ideológicas, ora em um sintoma conservador, quando idealiza a vida rural, ora em uma função crítica, quando denuncia desigualdades sociais e injustiças, revelando contradições estruturais do Brasil. Bosi destaca que ao retratar o local, a literatura regionalista aponta para uma compreensão mais ampla do nacional, mediando a relação entre o particular e o coletivo. Para ele, o regionalismo se desenvolve no embate entre centro e periferia, cidade e campo, tradição e modernidade, expressando as contradições sociais e históricas do país.

No campo da cultura, T. S. Eliot vai aludir ao problema do regionalismo numa visada que muito provavelmente é, se não a mesma, muito semelhante, a responsável por conjurar as diversas associações negativas com que o termo é tomado também em literatura.

Acho que, para a maioria das pessoas, isso significa a ideia de algum pequeno grupo de descontentes locais conduzindo uma agitação política que, por não ser formidável, é considerada cômica – pois qualquer movimento que é supostamente uma causa perdida sempre desperta o ridículo. Esperamos encontrar “regionalistas” tentando fazer reviver alguma língua que está desaparecendo e deveria desaparecer; ou retomar costumes de uma época passada que perderam toda a significação; ou obstruir o inevitável e aceito progresso da mecanização e da indústria em larga escala (1988, p. 70).

Um regionalismo saudável, continua Eliot, difere do localismo que busca tão somente uma autonomia política, econômica e cultural para a sua região, mas embasa-se antes de tudo no princípio de fazer crescer uma cultura contemporânea sob as velhas raízes, em que pese a cultura de cada região em particular, estabelecendo um fluxo harmonioso de trocas no enriquecimento umas das outras.

A ressalva que Eliot apresenta acerca do regionalismo não é de forma alguma, ou apenas, uma suposição preconceituosa sobre o termo e seus circunstântes. Muitos dos aspectos citados, como a tentativa de retomar costumes “a ferro e fogo” e a demonização do progresso podem ser observados em certas manifestações regionalistas, dentre as quais podemos destacar a consciência regional nordestina nos anos 20, alimentada sobretudo pelas circunstâncias econômicas por que passa o Nordeste em fins do século XIX, na tentativa de recuperar²³ a produção açucareira por meio da modernização técnica (Freyre, 1964).

As usinas, que sob um prisma econômico representavam o progresso, não se assentaram no nordeste de modo a coexistir organicamente com a cultura e a sociedade local, porque o usineiro, com frequência, vindo de fora, não possuía vínculos com a região, sendo seu

²³ No século XVIII, com a descoberta do ouro, há o deslocamento maciço de recursos humanos e de capitais para a região de mineração. Começa, então, o declínio da cultura canavieira.

esquema puramente capitalista e impessoal. Tal situação culminou na dissolução da sociedade patriarcal e paternalista que se cultivara em torno da cana por mais de três séculos.²⁴

É nesse contexto que se verificaram, na Recife dos anos 20, manifestações de cunho regionalista, empreendidas sobretudo pelo fervor sociológico de Gilberto Freyre (Almeida, 1980). Retomando a crítica salientada por Eliot sobre o regionalismo, dizíamos, então, de determinados aspectos que poderiam soar ridículos e desnecessários em contrapartida a um regionalismo de cunho crítico e social. Hoje, ao leremos o *Manifesto regionalista* (1926) saltam, em notas constrangedoras, certas posturas extremadas, como a preocupação demonstrada com a educação gastronômica das moças, comparando os dotes culinários ao senso de devoção religiosa, sendo ambos relacionados diretamente ao papel da mulher na sociedade. Tal proposta de retorno a práticas culturais com o mesmo fervor de um culto, frente à crise do Nordeste na época, denota certa intenção de congelamento dos elementos herdados historicamente.

Essa constatação, muito embora possa parecer uma desvalorização do regionalismo, é importante para compreender como os mecanismos do sentimento de conservação e manutenção das práticas culturais operam, muitas vezes de forma desproporcional, efervescente e irrefletida, até mesmo em descompasso dado o contexto socioeconômico em que surgem.

De resto, nada mais natural que, na busca de afirmação de sua identidade, uma região decadente, com sombrias perspectivas de futuro, mas dotada de riquíssima tradição cultural, se voltasse para o passado e para os valores por ele legados para aí encontrar os traços mais marcantes de sua personalidade (Almeida, 1980, p.174).

Não obstante o traço de entranhado tradicionalismo nas manifestações regionalistas dos anos vinte, o movimento não se esgotou num retorno estéril aos valores tradicionais, mas exerceu fecunda influência na literatura. Em José Lins do Rego, por exemplo, funde-se a tradição cultural às preocupações sociais da década seguinte “[...] produzindo um dos conjuntos ficcionais mais ricos da literatura brasileira” (Almeida, 1980, p.174). Daí ser possível entender o porquê do distanciamento, em linhas gerais, entre os intelectuais nordestinos e os do Movimento Modernista em São Paulo. Assim, “[...] nos documentos nordestinos, bem como nas próprias obras literárias pode-se perceber que a proposta cultural regionalista assume papel explícito, de norma orientadora e de elemento catalisador” (Almeida, 1980, p. 171). Do contato

²⁴ Desde o início da efetiva ocupação territorial até o século XVIII, a zona canavieira do Nordeste tornou-se o polo econômico mais importante do Brasil. Foi em torno da lavoura canavieira que criou-se a forma de colonização de tipo patriarcal: monocultura, latifúndio e trabalho escravo. Recife e Salvador, portanto, assumem por muito tempo a posição dos centros urbanos mais desenvolvidos do país. Essa situação, consideravelmente vantajosa, propiciou a formação de rica tradição cultural, não só nas artes plásticas e na literatura, mas também nas danças folclóricas, na literatura oral e na culinária.

mais direto com a realidade local é que se renova a arte, num enriquecedor mergulho nas tradições locais: linguagem coloquial, vida social, folclore, dentre outras.

Considerando todo o panorama descrito até aqui, fica mais fácil entender como uma nova fase, particularmente fecunda na literatura brasileira, tem início a partir dos anos 30. O mapa romanesco do Brasil, por fim, torna-se mais delineado, com base não apenas no pitoresco, na cor local, nos costumes e tipos sociais, mas numa combinação fina entre o realismo/naturalismo e as vanguardas europeias. Somente o romance, enquanto gênero, poderia abarcar temas e soluções expressivas, absorvendo e recriando o farto material socialmente à disposição para a representação.

Os escritores imergiram na complexidade da vida social brasileira, em todas as suas dimensões, interessando-se por todos os lugares, todas as raças e todos os gêneros, nas cidades e no sertão, enfatizando as tensões sociais como o motor dos comportamentos e tendo o atraso do país como ponto central de referência (Pellegrini, 2018, p. 181).

O Brasil passa a ser visto por uma perspectiva mais crítica e lúcida, assumindo na arena da criação romanesca um caráter de concretude histórica. Os escritores da ficção regionalista nordestina, José Américo de Almeida, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado e Graciliano Ramos, desenvolveram uma ficção engajada na crítica social.

A amálgama de uma tradição realista regionalista com o colorido dos mundos interiores de personagens cada vez mais escrutinadas em sua interioridade, abre caminhos para uma ficção brasileira na atualidade que recorre a toda essa tradição do romance brasileiro com a liberdade criadora, em que o bom romancista passeia, mobilizando com destreza elementos formais, estruturais e componentes temáticos, jogando em multiplicidade com as vozes de seus precursores.

Há, porém, a necessidade de considerarmos alguns aspectos diferenciadores entre o que se convencionou chamar de literatura regionalista ou regionalismo literário. Neste ponto, retomamos algumas perspectivas conceituais, embora ambos os termos venham sendo largamente utilizados para designar obras que, intencionalmente ou não traduzam peculiaridade locais. É notório que a aplicação desses rótulos parece estar cristalizada nas histórias literárias brasileiras, no entanto novas perspectivas sobre o regional em literatura têm oxigenado a discussão, como oportunamente elucidado por Chiappini (1995, p. 157) sobre a evolução e a travessia histórica das obras e, conjuntamente, da postura da crítica, do que se tem denominado, desde há tempos, de regionalismo literário. Já em 1995, em *Dez teses sobre o regionalismo na*

literatura, Lígia Chiappini aponta para uma distinção significativa na leitura das obras sob o epíteto:

O espaço regional criado literariamente aponta, como portador de símbolos (que é), para um mundo histórico-social e uma região geográfica existente. Na obra regionalista, a região existe como regionalidade e esta é o resultado da determinação de um espaço como região ou província ao mesmo tempo vivido e subjetivo (1995, p.15).

Como um espaço vivido, a regionalidade passa para o campo subjetivo em que as peculiaridades regionalistas, antes tidas como traços definidores como a cor local e o exotismo, são esmaecidas. Em outras palavras, a superficialidade e a externalidade descritivas, espaço, usos e costumes estão contidas, num processo de internalização, nos personagens e na estória narrada. O duplo local *versus* universal já não encontra eco nesse tipo de regionalismo como forma de categorização da obra, porque a região internalizada conduz ao universal por meio de um viés particular. “Esboçada assim, a regionalidade passa a ser um dos valores da criação da singularidade dos personagens, do enredo, da linguagem etc. e, portanto, da fatura da boa literatura” (Vicentini, 2015, p. 219). O regionalismo, então, torna-se um adjetivo atribuído a obras em que a regionalidade exerce uma função significativa, reunindo, sob suas peculiaridades personagens, espaço, enredo, e sobretudo oportunizando a abertura desses elementos para a propiciação de reflexões de maior alcance, tanto dos fatores internos relativos à composição estrutural da obra, como das imbricações sociais e culturais.

Há, portanto, que se considerar certa complexidade no conceito de regionalismo, porque em literatura o trabalho artístico na representação das perspectivas do local e do universal, a seu modo, elabora mundos distintos ou entrecruzados em consonância mesmo com a subjetividade humana que alimenta a fabulação no texto.

Em *Notas sobre o regionalismo e literatura regional: perspectivas conceituais*, João Cláudio Arendt referendado pelo trabalho de autores de língua alemã²⁵, suscita o debate sobre o conceito de regionalismo, tradicionalmente empregado no Brasil para classificar as obras de ambiência rural, avançando na proposição de outras categorias como “literatura regional”, “literatura em uma região” e “literatura sobre uma região”. Para este trabalho interessa-nos particularmente a categoria de “literatura sobre uma região”. Como salienta o autor, o regionalismo “[...] visa transformar, em última instância, uma área geográfica em um espaço social claramente identificado e, por se relacionar com a construção de identidades, carrega um forte componente cognitivo” (p.113). Dessa forma, de maneira poética o regionalismo literário

²⁵ Na base teórica de seu trabalho encontram-se os seguintes autores: Stüben (2002); Berumen (2005); Kramer (2006); Mecklenburg (2008) e Joachimsthaler (2009).

vem reivindicando um lugar de diferença, em que faça coro às forças contrárias às tendências universalizantes e forças destrutivas da globalização.

Não obstante, o termo regionalista segue não só provocando confusões conceituais – já que é empregado amplamente, sem que se considere a diversidade das produções e pontos de vistas dos escritores – como também, gerando preconceito, por utilizar como base o critério da universalidade na valoração das obras. Isto posto, a distinção proposta por Arendt (2015) vem problematizar a questão regionalista em literatura de modo a suscitar uma possibilidade de renovação, nos estudos da prosa, com extratos regionais, especialmente aquelas que não se enquadram obedientemente aos moldes regionalistas, compreendidos numa tomada de posição programática e comprometida com os dados de determinada região.

Para tanto, Arendt (2015) propõe outras categorias, dentre elas, nos interessa a de “literatura regional” que

não pode ser confundida com “literatura regionalista” nem restringida apenas ao espaço rural. Se as regiões existem como fenômenos empíricos, discursivos ou simbólicos capazes de organizar espacialmente a vida social, isso significa que delas também fazem parte as cidades – as quais, por sua vez contribuem para a diversidade das paisagens culturais regionais e podem ser, igualmente inseridas em programas regionalistas (p. 120).

A obra literária regional o é na medida em que engloba todas as produções em que se façam presentes as regionalidades, podendo ser de teor mais crítico ou interessadas em exaltar as peculiaridades de uma região. Sociologicamente, considera-se a “literatura regional” concernente à produção e circulação de obras dentro de um sistema literário situado em um sistema mais amplo, como por exemplo, os já referidos escritores nordestinos inaugurados na década de 30, dentro do amplo escopo da literatura nacional brasileira.

Nosso ponto de vista sobre o regionalismo literário, embora seja temerário assuntar uma definição, encaminha-nos a pensá-lo como uma literatura que brota de vínculo íntimo com a cultura da região, mas não necessariamente limita-se ao descritivismo local, tampouco no que poderíamos chamar de mentalidade localista e cor local. Nasce dos motivos regionais, mas carrega, sobretudo, potencialidades de expressão artística como qualquer outra literatura produzida sob outros moldes. Cândido (1981), mostra a forma com que o regionalismo se articula ao processo de constituição de um sistema literário nacional: o valor da literatura regionalista não está apenas na capacidade de documentar a realidade e os costumes locais, mas na maneira como esses elementos são elaborados esteticamente para se tornarem universais. Assim, o regionalismo cumpre uma função essencial em nossa literatura, integrando particular

e universal, ao passo que corrobora para a consolidação da consciência de uma literatura nacional.

Em *A costureira e o cangaceiro* (2009) observa-se a presença da regionalidade²⁶ nordestina: a caatinga, as cidadezinhas e vilarejos, até mesmo a capital Recife, estão representadas no romance de forma a possibilitar o diálogo regional. Ademais, a obra inscreve-se no sistema literário de um conjunto de obras e autores nordestinos que, mesmo em tempos diferentes, traduzem para a literatura particularidades de sua cultura, seus problemas e embates.

Nesse sentido, é possível pensar no romance como uma obra que se destaca por: conferir de modo crescente e gradual a autonomia das personagens femininas; evidenciar um espaço que se transmuta, em alguns casos, em personagem; e valorizar aspectos locais pelo uso do recurso da memória. As personagens femininas protagonistas, por exemplo, aparecem equilibrando-se numa corda bamba entre a subserviência e a autonomia, sendo direcionadas aos poucos à descoberta de suas vontades e liberdades de escolha em seus próprios destinos.

Os espaços, no romance, são intimamente problematizados, tanto caatinga como cidade partem de uma observação minuciosa do narrador filtrada pela subjetividade das personagens femininas e masculinas. Alguns ambientes ganham contornos personificados: “A caatinga, segundo lhe disse o Falcão, gostava de pregar peças às pessoas que a olhavam” (Peebles, 2009, p.253). Em outro momento: “Viviam sob o jugo da caatinga, e ela era um capataz temperamental [...]” (p. 381), apenas para citar breves exemplos.

As questões relativas ao tratamento do espaço na narrativa compreendido como um eco regionalista no romance serão observadas com maior acuidade na seção quatro. O que até agora podemos compreender no que se refere ao regionalismo literário, enquanto uma tradição que vigorou na literatura brasileira e manifesta certa permanência relevante, é antes de tudo, a existência de um problema com a terminologia. O regionalismo ainda hoje é lido, no mais das vezes, sob o signo dos romances regionalistas do século XIX. É como se o termo tivesse sido cristalizado, congelado. Não existe uma compreensão ampla e generalizada de que o regionalismo haja inaugurado na literatura brasileira uma tradição que se atualiza e renova com o passar do tempo, sendo ampliada, enriquecida e remodelada.

²⁶ Num trabalho como este, é difícil estabelecer as distinções tal como as propõe Arendt, posto que esta é uma primeira leitura da obra de Peebles. Nesse caso, ao mencionar essas novas categorias, o faço mais no intuito de elucidar a problemática da questão do regional ou regionalismo em literatura do que na intenção de adotar, de forma sistemática, os conceitos explicitados na análise do romance *A costureira e o cangaceiro* (2009). Portanto, que fique claro ao leitor o fato de que, muito embora consideremos a discussão como pertinente, não estabeleceremos tais distinções entre Literatura Regional ou Regionalista como um método na análise aqui empreendida.

2.5 História na estória: coronelismo, cangaço, Vargas e um segredo fraterno

O agenciamento de determinado período histórico no romance de Peebles é também uma forma de memória. Uma memória coletiva, institucional e/ou popular é revisitada na composição do romance como a dar corpo verossímil aos acontecimentos da trama que envolve personagens fictícias criadas a partir de figuras históricas, como é o caso de Falcão. O chefe do bando de cangaceiros é construído a partir de uma mistura de vários cangaceiros famosos, como Antonio Silvino, Corisco e o próprio Lampião.

Se no romance de 30 há um engajamento com as questões do presente, as conturbadas reviravoltas políticas e sociais, é promissora a maneira com que revisitando o nordeste desse período, Frances de Pontes Peebles ficcionaliza esse momento, retomando a história em si, recorrendo às ferramentas herdadas da prosa regionalista já melhor desenvolvida, como vimos, a partir dos anos 30.²⁷

A crítica social, em *A costureira e o cangaceiro* não é a tônica do romance, tampouco o é o embate político da época, embora sejam elementos que estruturam o universo em que transitam as personagens. Haverá nuances de crítica social no decorrer do romance, mas nunca com a urgência motivada pelo momento do presente, como nos romancistas de 30. Antes, o que se tem em *A costureira e o cangaceiro* é um olhar de reconhecimento e revisitação a um momento conturbado em diversos aspectos na história do nordeste e do Brasil.

A realidade do período histórico se apresenta de forma clara e bem delineada no decurso do enredo, a ênfase, porém, está sempre na relação afetiva das irmãs Emilia e Luzia que se expressa no olhar observador com o qual ambas aferem o ambiente; na memória afetiva de suas infâncias, representada em diversos momentos pela voz constante da tia Sofia revestida da sabedoria dos mais velhos que se confunde com o domínio do conhecimento popular; nos sentimentos íntimos de saudades do lar impossível de se reconstituir. Todo esse coro de aspectos intimistas baila ao sabor da música da história. Não queremos dizer com isso que os elementos históricos são pano de fundo estático, ao contrário, todas as implicações sociais referenciadas no romance fazem parte da orquestração da trama conduzindo as personagens principais aos seus destinos. A história, a memória, a cultura popular e a cor local são elementos que sustentam o enredo do amor fraternal dessas duas mulheres, mas não se elevam acima das contingências íntimas das personagens. Dão corpo ao romance sem, contudo, ser o próprio

²⁷ Na seção quatro voltamos aos aspectos regionalistas presentes no romance, ampliando essas considerações e apontando-as no texto literário.

corpo do romance que só se ergue na medida em que a vida das irmãs importa e seus destinos são contados.

Como a exemplificar o que acabamos de dizer, reservamos esse espaço para ler a maneira como parte da História política do Brasil se relaciona diretamente com a vida de ambas as irmãs, colocando-as em posições opostas na polarização política, o que vai gerar tensão narrativa e, por conseguinte, provocar uma resposta de envolvimento emocional por parte do leitor.

A vida de Emília, Luzia e tia Sofia em Taquaritinga do Norte está assentada sobre a ordem social do coronelismo. É o retrato do falecido tio Tirço, na parede, que conta como a relação de proteção e dependência do coronel Pereira se estabelece por meio dos serviços que tio Tirço prestava ao homem. Em que também explica-se a lógica interna do coronelismo.

O segundo retrato pendurado na parede era a pintura do tio de Emília. O homem ali retratado era jovem, com os cantos da boca voltados para baixo e o queixo erguido, numa pose séria. Tinha um bigode espesso e usava um chapéu de couro de aba curta, com um cordel preso sob o queixo. O quadro tinha sido encomendado pelo primeiro coronel Pereira, que morreu em 1915, deixando para o filho, o atual coronel, mil cabeças de gado, oitocentos hectares de terras e seu título. À boca pequena, dizia-se que o primeiro coronel Pereira havia comprado aquele título subornando um político lá no Recife. Embora não fossem oficiais de verdade, esses coronéis tinham um pequeno pelotão de homens que lhes eram leais. No sertão, todos eles são grandes latifundiários. Por isso, ditam as próprias leis e as impõem aos demais. Muitos contratavam verdadeiras redes de capangas e cabras, homens calados e leais, treinados para punir exemplarmente ladrões, dissidentes e adversários políticos, decepando uma mão, marcando um rosto para sempre ou dando sumiço a alguém, mandando, assim, um recado a todos os moradores do lugar: o coronel podia ser magnânimo ou cruel, e isso dependia exclusivamente do grau de obediência de cada um.

Emília sabia que havia dois tipos de coronéis: aqueles que herdavam ou compravam o título, como o atual coronel Pereira, e os que o conseguiam por meio da força bruta. Estes últimos angariavam uma reputação de bravura, contratando pequenos exércitos de capangas, conquistando terras e ganhando dinheiro à custa de um rastro de sangue. Com o tempo, tornavam-se indivíduos influentes. Ambos eram extremamente ricos, mas um desses tipos era mais perigoso que o outro. O coronel Chico Heráclito, de Limoeiro, era tão rico que, ao que se dizia, tinha a boca cheinha de dentes de ouro. O coronel Clóvis Lucena matou um homem que tinha sujado de terra os seus sapatos. E o coronel Guilherme de Pontes, mandachuva de Caruaru, era considerado o mais poderoso de todos. Possuía tamanha extensão de terras no estado que segundo os boatos, tinha encontros particulares com o governador.

Tio Tirço trabalhou como vaqueiro, pastoreando gado para o falecido coronel Pereira, durante a grande seca de 1908. Segundo a tia Sofia, tanto as pessoas como os animais sobreviviam à base de cacto. As vacas do velho coronel estavam morrendo. “Perder uma vaca ou um cavalo era uma tragédia maior do que perder um homem”, dizia a tia sempre que lhes contava essas histórias. Fazia isso à noite, massageando os dedos e as palmas das mãos das sobrinhas antes de irem se deitar. Aos poucos, a massagem ia perdendo vigor; o toque das suas mãos ficava mais leve e menos concentrado à medida que ela se entregava às recordações. O seu falecido gostava de café preto. O seu falecido penteava o bigode antes de ir à igreja. O seu falecido cuidava do gado do coronel como se fosse seu. E um dia não voltou com o rebanho. Ninguém sabia o que poderia ter lhe acontecido: se teria caído nas mãos dos cangaceiros, se fora mordido por um escorpião ou uma cobra ou se teria simplesmente morrido pela longa exposição ao tempo. O coronel mandou que dois outros vaqueiros fossem procurá-lo. Os sujeitos saíram andando pela caatinga ao pé do morro. Gritaram pelo seu nome. Olharam para o céu à procura de urubus. Três dias depois, foram encontrá-lo no meio

do pasto árido, com o corpo todo descarnado. O velho coronel mandou fazer o tal retrato e uma caixa de madeira para os ossos. O padre Otto benzeu a caixa, concordando que não faria mal deixar Tirço com os seus entes queridos, contanto que algum dia ele fosse enterrado. Luzia achava romântica aquela caixa de ossos, mas não entendia nada de romance. Prender o lenço do amado por dentro da blusa era romântico. Trocar bilhetinhos perfumados era romântico. Viver, tendo no coração a chama do amor não correspondido, como faziam as mulheres dos folhetins da *Fon Fon*, era romântico. Mas guardar ossos, aos olhos de Emília, era coisa de cachorro (Peebles, 2009, p. 36-38).

Os capítulos do romance contam de forma intercalada a história das duas irmãs. No início, até o *três*, as irmãs ainda vivem juntas em Taquaritinga sob a custódia da tia Sofia, então, o que o narrador faz é emoldurar a estória narrada sob a perspectiva psicológica da irmã que dá nome ao capítulo. O excerto lido é do capítulo *um* intitulado: *Emília: Taquaritinga do Norte, Pernambuco Março de 1928*, aqui o leitor é apresentado à vida do trio feminino; à ordem social sob a qual elas vivem e garantem a sua subsistência, a saber, o coronelismo; à narrativas anteriores ao momento cronológico de 1928. Aparecem, no capítulo *um*, eventos antecedentes em resumo incorporados à estória de vida dessas três mulheres, como: a morte dos pais das meninas irmãs, o casamento da tia com seu falecido, a origem do apelido vitrola de Luzia, a maneira como se estabelece o vínculo de camaradagem entre a mulher do coronel, dona Conceição e as três costureiras que lhes prestam serviços, e episódios da infância das meninas.

É num desses momentos da infância que o narrador diz da mania de Emília trepar na mesa de madeira, enquanto tia Sofia corta os tecidos para a costura, e ficar observando os retratos nas paredes. Nesses momentos de observação, “[...] punha as mãos de ambos os lados dos retratos. A parede caiada era fria e porosa ao contato de suas palmas” (Peebles, 2008, p. 34). Aqui, o narrador desfia a estória de um por um dos retratos, primeiro a do casamento dos pais, depois a do tio Tirço, e, por último, a da foto da primeira comunhão das meninas, retrato que será significativo ao longo de todo o romance.

Como se lê no excerto, a subsistência das três mulheres depende quase que inteiramente da bondade do coronel Pereira que, por ter sido patrão do falecido Tirço, continua a favorecer a família, pagando pelos serviços de costura da tia e das sobrinhas. Essa relação de dependência se estende a todas as pessoas que vivem nas terras do coronel. O narrador traz para o texto a lógica do coronelismo que no Brasil foi um tipo de mandonismo. “Desde a colônia os grandes proprietários de terra vêm dominando de fato, e tornando-se os homens bons (ricos), que compõem as câmaras municipais” (Carone, 1971, p. 85). Na extensão dos latifúndios a ação do Estado é praticamente nula, essa ausência do poder público é que facilita o poder privado dos coronéis. No segundo parágrafo do excerto do romance, o narrador concede voz ao interior de Emília. Ela sabe, tem consciência de como se estabelecem os coronéis e das nuances que os

distinguem, e é a memória de Emília que traz a afetividade de tia Sofia à cena ao contar de seu falecido marido enquanto lhes massageava as palmas das mãos antes de dormirem.

O patriarca, o coronel, é aquele que domina a estrutura familiar e que lhe consegue transmitir “tranquilidade, segurança, vigilância, e ritmo dos dias serenos numa população que parecia constituir a família comum, com parentes turbulentos, brigões, arrebatados, mas, ao final acomodados, submissos, ajustados à doce sequência da vida triste feliz” (Carone, 1971, p. 86).

Ao que parece, o coronel Pereira seria do tipo mais pacífico, o patriarca que assegura a ordem e a tranquilidade em seu reduto. Emília e Luzia não conhecem outra vida, são submissas a uma circunstância social, política e econômica que não tardará a entrar em decadência. A aparente segurança se mostra apoiada numa rede frágil de favores, lealdade e poder econômico, quando os cangaceiros aportam às terras do coronel. Esse é o ponto de virada que vai dividir os rumos das irmãs. Enquanto Luzia passará do domínio do latifundiário patriarcal para o da “liberdade” do cangaço, Emília ao ir para a cidade grande cairá nas graças do sogro, um homem de opiniões políticas extremas que estará diretamente ligado à revolução de Getúlio Vargas, envolvendo com isso toda a família, esposa, filho e nora nos eventos políticos mais tumultuosos.

Não é possível escapar à dominação, não no âmbito físico da espacialidade. O que ambas irmãs farão é, cada uma a seu modo, burlar as convenções estabelecidas como parâmetros em seus ambientes sociais. Então, passamos a observar a maneira como a autora vai compor a história, talhando e privilegiando certos fatos que lhe parecem importantes. No conjunto da obra dizemos que: o tema é o amor fraternal das irmãs que não as permite desvincularem-se uma da outra mesmo que fisicamente separadas – o que as leva a inventariar maneiras de manutenção desse laço afetivo –, ao passo que os subtemas do cangaço, da seca, da política de Getúlio Vargas, do casamento infeliz de Emília, de sua ascensão como dama da sociedade recifense, e, por conseguinte, de sua clausura aberta na casa dos Coelho, estão todos vinculados ao desenvolvimento da história e ao conflito dramático.

Da perspectiva de Emília, por exemplo, todos os recursos históricos que saltam no texto são utilizados para reforçar a situação dramática da separação das irmãs. Luzia é raptada pelos cangaceiros, foge²⁸ com eles, na tentativa de libertar-se da vida de Vitrola. Essa é basicamente a parte da estória que abarca o cangaço no romance (será mais bem explorada na seção seguinte deste trabalho). Com isso, Luzia praticamente sela seu destino, optando por embrenhar-se cada vez mais na caatinga e defender os valores de permanência do *status quo* do sertão nordestino.

²⁸ Aqui o leitor pode empreender as duas linhas de interpretação, pois o romance dá margem para entender a partida de Luzia tanto como um rapto, quanto como uma escolha de sua livre vontade de partir.

Emília, no entanto, faz o movimento oposto. Após o rapto da irmã, sua decisão de casar-se e ir para a cidade grande torna-se ainda mais firme e na primeira oportunidade não hesita. Tal atitude impetuosa também é interpretada pelo narrador como fuga “Nos anos em que se seguiram à sua fuga, tentou consertar os erros inerentes daquele começo apressado. Certas coisas, porém, nem valia a pena tentar consertar” (Peebles, 2009, p. 15).

Com o casamento de Emília uma gama de possibilidades abre-se na narrativa para reforçar os nós da intriga. A questão até então é: ninguém sabe o que foi feito de Luzia e para não remontar sobre si um passado que deseja apagar, Emília prefere calar-se sobre essa irmã, fingir que é sozinha no mundo. Assim, apenas Degas, seu marido, acaba descobrindo a existência de Luzia, enquanto seus pais permanecem na completa ignorância sobre toda a história do rapto de sua irmã. Essa informação, guardada com todo cuidado por Emília é o que manterá seus sentimentos salvaguardados de todos que a cercam, ocultando a verdadeira motivação por detrás de sua ascensão social, seu envolvimento com a política e o interesse pelos estudos frenológicos²⁹ de seu sogro.

Nota-se que Emília está cercada por uma plateia antagônica em relação à sua vida interior. É pelos jornais que a moça descobre não sem grande alívio que sua irmã está viva e ao que parece tornou-se parte do bando de cangaceiros.

Lia as notícias sobre a vida de Luzia como se ela fosse a heroína sombria de um romance qualquer. Todo dia, accordava ansiosa. Ansiosa para saber qual seria o próximo passo da irmã. Luzia estava a centenas de quilômetros da irmã, mas agora, era como se estivesse ao seu lado novamente. Como se ela estivesse abrigando uma fugitiva bem debaixo do nariz dos Coelho (Peebles, 2009, p. 334).

A partir desse ponto, na estória, Emília percebe que está do lado oposto de sua irmã. Encontra-se numa difícil posição, talvez na pior possível para se estar: é casada com um homem sem voz diante dos pais, e a quem muito pouco importa o destino de Luzia; é nora de um pseudocientista, correligionário de Getúlio Vargas, que deseja, com requintes de um fanatismo doentio, pôr as mãos no crânio da costureira – apelido pelo qual Luzia é chamada nos jornais –; e tem por sogra uma mulher dominadora que despeja todo o seu desejo de impor-se nas empregadas e na nora.

Para escapar sem se deixar perceber, Emília vai aos poucos estabelecendo uma amizade vantajosa que incentiva seu talento com a costura. Lindalva, a filha de uma baronesa, e Emília, juntas, tornam possível o sonho de abrirem um ateliê. Coisa aceitável, já que não era vista pelas

²⁹ A frenologia foi um movimento pseudocientífico responsável pela prática comum de se decapitarem os cangaceiros para estudar seus crânios, na crença de que criminosos teriam características físicas mensuráveis diferentes das de pessoas de bem.

mulheres da alta sociedade como um trabalho, mas apenas um divertimento. Assim Emília vai ascendendo por conta própria. Decide explorar a biblioteca do sogro, lê livros, lê jornais, faz contato com mulheres importantes e chega a se tornar uma dama de uma das sociedades benéficas do Recife. Portanto, as forças antagônicas que cercam Emília são as que ao mesmo tempo podem favorecer a realização de um desejo secreto: o reencontro com sua irmã.

É uma carta repleta de mistério que instiga Emília a usar o poder de sua influência para ajudar as vítimas da seca. Nela, o doutor Eronildes Epifânio, médico e fazendeiro, com quem Emília teve um breve contato numa comemoração à Vargas, solicita a ajuda da sociedade benéfica sugerindo uma delegação na qual Emília se fizesse presente, já que as doações enviadas nos trens em grande parte estavam sendo saqueadas pelos cangaceiros ou desviadas por comerciantes corruptos. A delegação teria grandes chances de sucesso com a divulgação da imprensa. Seria também uma oportunidade ímpar para que o governo promovesse a visibilidade do assistencialismo prestado por Vargas. “A senhora, dona Emília, sempre consegue chamar a atenção de todos para as causas que abraça. A senhora e a Sociedade Auxiliadora podem trazer esperança e calor ao nosso lar tão desolado” (Peebles, 2009, p. 452). Há, entretanto, algo mais que apenas é sugerido nas entrelinhas da carta e que vai fazer com que Emília sinta-se impelida a atender a esse chamado.

A carta do médico era curiosa. Emília a leu sete vezes. O papel estava dobrado e manchado. Num trecho, a tinta estava borrada. A moça percebeu o desespero contido nas palavras que ele usou. Mas havia também ternura. Lembrava que o homem do saguão do teatro era atencioso, inteligente e estava ligeiramente embriagado. A carta vinha revelar outros aspectos da sua personalidade. Ele era uma pessoa estranha: o que um homem entendia de renda? E por que declarava não ser religioso, num trecho, e, mais adiante, negava tal afirmação ao encerrar a carta com um pedido a santo Expedito? Referiu-se ao seu “bom coração” e à sua “determinação”. Quem teria lhe dito isso? Apesar das peculiaridades da carta, Emilia acreditava no médico. Por todos aqueles anos, não tinha se esquecido de algo que ele lhe dissera no saguão do teatro: “A vida na cidade é muito boa, mas é fácil.” Depois que abriu o ateliê, achou que fosse ficar satisfeita, mas não ficou. A sua vida continuava vazia, preenchida apenas por coisinhas miúdas. Ao receber a carta do médico, a moça vislumbrou uma oportunidade de torná-la maior. Emília tinha se especializado em incutir ideias na cabeça do sogro, fazendo-o acreditar que ele mesmo as tinha pensado. Uma delegação benéfica seria uma publicidade positiva para o tenente Higino e o presidente Vargas, angariando para ambos o apoio das “massas”. Aos olhos do Dr. Duarte, o campo de retirantes de Rio Branco representava uma excelente oportunidade para as suas medições craniânicas. Em poucas semanas, o governo já tinha requisitado um trem da Great Western e enchido os seus vagões de carga com comida, remédios e pacotes de produtos de higiene, contendo sabonetes, pastas de dentes e pentes. Em cada um desses pacotes, havia também um retrato do presidente Vargas, o “pai dos pobres” (Peebles, 2009, p.462).

Observamos como que em meio às amarras que cercam Emília ela vai abrindo um caminho para realizar os seus desejos sem levantar a mínima das suspeitas por parte da família Coelho. Utiliza-se dos meios que tem, como uma verdadeira espiã, só que ao invés de interesses

estritamente políticos, Emília possui motivações pessoais que podem ser, se descobertas, sua própria destruição.

São, também, as mudanças trabalhistas da era Vargas que dão a ela a oportunidade de no papel de patroa ser ainda mais justa do que a legislação da época obrigava. Com isso, ganha respeito e credibilidade por parte dos que a cercam, tanto na casa dos Coelho como na alta sociedade recifense.

Emília respeitou a legislação e foi mesmo além dela: a sala de costura tinha janelas, vários ventiladores e um rádio para as costureiras ouvirem no horário do almoço. E não reclamou quando as moças preparam na parede uma foto oficial do presidente, com a inscrição “Pai dos pobres” impressa acima do seu rosto sorridente (Peebles, 2009, p.457).

O governo de Vargas³⁰, no romance, aparece como um elemento histórico que se alinha aos ideais contrários àqueles representados pelo cangaço e por conseguinte à Luzia que agora é uma cangaceira, mas ao mesmo tempo proporciona à Emília condições, ainda que de maneira indireta, de retornar ao seu mundo, agora como uma espectadora distanciada, mas não menos envolvida emocionalmente. As várias alusões à presença do retrato de Vargas estabelecem um contraponto com outro retrato carregado em segredo e que salvaguarda todo o sentido da narrativa, todo o sentido da busca de Emília por preencher o vazio de sua vida requintada. “O trem da Great Western também exibia uma foto de Vargas [...]. Nesse retrato, ele não era o pai sorridente, mas o presidente de rosto sério, envergando smoking e faixa presidencial” (Peebles, 2009, p. 457). O retrato do presidente está agora no trem que carrega a delegação e os mantimentos para o campo de flagelados. Para favorecer a imagem do governo e do regime, a Imprensa oficial do governo utilizava-se das imagens, pois “[...] as massas populares eram vistas como ingênuas e sentimentais, sem capacidade de raciocínio crítico” (Napolitano, 2022, p. 128).

Emília pôs a bolsa no colo. Ali dentro estava o retrato da primeira comunhão. Temendo que a sua companheira de viagem pudesse pedir para vê-lo, a moça não o tirou do seu esconderijo. Limitou-se a abrir a bolsa e ficar olhando para as duas meninas na fotografia. “Não custa nada levar isso”, foi o que pensou ao incluir o retrato na bagagem. Para o caso de o trem ser parado, de a delegação ser atacada. Bem no fundo, Emília sentia uma forte emoção sempre que olhava pela janela do trem e julgava ver um movimento qualquer naquela vegetação cinzenta da caatinga. Perguntava-se se os cangaceiros poderiam deter um trem em movimento, ou se

³⁰ Getúlio Vargas (1882-1954) foi presidente da República em dois momentos. O primeiro corresponde ao período 1930-1945 que começa com a “Revolução de 1930” e termina com o fim da Segunda Guerra Mundial. Entre um evento e outro, o Brasil foi palco de levantes armados, da emergência do nacionalismo e do trabalhismo, de revoltas populares, teve duas constituições federais, viu conspirações de esquerda e de direita, o desenvolvimento da indústria brasileira, um golpe de estado e uma ditadura. (Carvalho; Marques, 2021).

esperariam até chegarem à estação de Rio Branco para agir acobertados pela noite. O trem estava repleto de suprimentos, e a viagem daquela delegação havia sido amplamente divulgada. Talvez o bando do Falcão esperasse para atacar o campo de retirantes, apesar da presença dos soldados. A possibilidade de um ataque a deixava a um só tempo assustada e empolgada. No fundo, tinha esperanças de que isso acontecesse. Embora jamais pudesse admiti-lo, para ela, o motivo principal daquela viagem não era a caridade ou a aventura, mas a possibilidade de encontrar a Costureira. Passou os dedos pelo rosto das meninas no retrato. Acompanhou os ângulos enevoados do braço aleijado da irmã (Peebles, 2009, p. 463-464).

O retrato da primeira comunhão funciona como um mote ao longo de toda a narrativa. Essa é a única lembrança, ainda que embaçada, que Emília tem de Luzia, fora as fotos da costureira que vão aparecer posteriormente nos jornais. A Luzia do retrato da primeira comunhão é a irmã de sua infância, a companheira de brincadeiras, a menina apelidada de vitrola.

Assim, o romancista pode manejá simetrias, contrastes, proporções calculadas na composição do seu romance. Para tornar mais sólida, pode utilizar temas, motivos, certas imagens significativas que retornam de longe em longe, como na música, para relembrar uma ideia, reforçar um efeito, precisar uma intenção [...] (Bourneuf; Oullet, 1976, p. 39).

A imagem no romance do retrato³¹ do presidente Vargas, uma figura de indubitável importância histórica, artefato público para motivar o povo a construir um novo Brasil, deixa de possuir importância quando Emília retira de sua bolsa aquela foto tão cheia de significado, repleta de sentimentos não ditos, tão profundamente calados dentro da personagem. O que significam a política de Vargas, a modernização do país, o direito ao voto feminino, os avanços científicos, as conquistas trabalhistas diante do dilema pessoal de Emília? Diante da questão sensível de suas saudades da irmã e da impossibilidade de reencontrá-la? Se todas essas coisas não puderem de alguma forma contribuir para tensionar o arco da narrativa fazendo com que paradoxalmente conduzam Emília para perto de Luzia enquanto simultaneamente as afastam, então o retrato de Vargas será só mais um objeto sem significado na intriga, o que não acontece no romance.

A delegação em prol dos flagelados também atendia a interesses do governo e a interesses particularmente especiais para o Dr. Duarte que faria suas medições cranianas. Entretanto, a aventura dessa viagem reserva para Emília algo inusitado e que poderá pôr em risco tudo o que ela até então havia escondido. É no campo de refugiados que Eronildes terá a oportunidade de entregar a ela aquele que será a razão de sua vida dali por diante: Expedito, um filho da seca, um flagelado, o filho de sua irmã Luzia com o chefe do bando de cangaceiros.

³¹ Como afirmação política e cultural, no Brasil é comum que o retrato do presidente ou presidenta seja exposto em instituições federais e repartições públicas.

A Sra. Coimbra o chamava de filho da seca. As freiras, de órfão. Os jornalistas que acompanhavam a delegação o apelidaram “o enjeitado”. Os fotógrafos usaram seus últimos rolos de filme para tirar retratos de Emília, parada na plataforma da estação de Rio Branco, com o bebê nos braços. A Sra. Coimbra ficou de um lado, Degas e o Dr. Duarte do outro. Atrás deles, indócil como um cavalo prestes a deixar o estábulo, o trem da Great Western que os levaria de volta ao Recife. A viagem foi considerada um sucesso. Dois dias no acampamento de Rio Branco deram ao Dr. Duarte centenas de medidas cranianas a serem comparadas e analisadas. Ao presidente Vargas, deram uma imagem positiva em meio aos retirantes, que penduraram fotos do “pai dos pobres” nas suas barracas. As freiras do Convento de Nossa Senhora das Dores cumpriram a sua missão de servir aos pobres e a Sra. Coimbra cumpriu o seu dever com a Sociedade Princesa Isabel. Os delegados do governo voltaram ao Recife com a ideia de retomar o projeto da rodovia, pondo os homens do campo de retirantes para trabalhar na obra. Milhares de maridos, pais e filhos robustos e aptos para o trabalho chegavam àquele local e recebiam comida e um teto de graça. A partir do momento em que tivessem se recuperado dos males da fome, por que não fazê-los trabalhar? As remessas semanais de barracas, comida e arame farpado deveriam passar a incluir também ferramentas. Já havia soldados ali, para proteger o campo. Se sertanejos nativos fossem trabalhar na estrada, era possível que os cangaceiros não atacassem: o Carcará e a Costureira não ousariam matar o seu próprio povo. Operários oriundos do campo de retirantes poderiam construir a Transnordestina de dentro para fora, começando o trabalho pelo interior e indo até o litoral. Os homens do governo estavam empolgadíssimos com a perspectiva de apresentar o seu projeto ao tenente Higino. Todos naquela delegação sabiam que Emília havia sido a instigadora da viagem. O Dr. Duarte, as freiras, a Sra. Coimbra e as autoridades governamentais vieram lhe agradecer pelo sucesso. Por esse motivo, na última manhã que passaram em Rio Branco, quando a moça atravessou a cerca de arame farpado que limitava o campo de retirantes carregando nos braços uma daquelas crianças, ninguém ousou tentar dissuadi-la. Ela já havia conversado com o Dr. Duarte sobre o bebê. O seu sogro franziu o cenho e passou a mão pelo bigode, um hábito que tinha quando estava pensativo. O Dr. Eronildes garantiu que respondia pela saúde do menino. Enfim, o Dr. Duarte pôs a mão no ombro da nora. – Vou deixar que fique com ele – disse o velho, como se Expedito fosse um capricho caro e nada realista, como uma estola de pele. – Chegando ao Recife, cuidaremos da papelada para a adoção – acrescentou o Dr. Duarte. – Será um bom exemplo para outras pessoas, Emília. Todas as nações modernas, como os Estados Unidos, a Grã-Bretanha, a França, têm o espírito da caridade. “Fidelidade, Igualdade e Fraternidade”, como dizem eles! “Cuide do seu irmão!” Os brasileiros deviam fazer o mesmo. Nós, os Coelhos, seremos os primeiros (Peebles, 2009, p. 473-474).

As expectativas de Emília de encontrar-se com a costureira são por um lado frustradas, mas por outro imensamente compensadas, quando chega ao campo de refugiados, logo toma conhecimento de que junto com o médico há uma ama e um bebê de cinco meses de vida. Os capítulos referentes à Luzia contam ao leitor como Expedito vai parar nas mãos do doutor Eronildes que promete entregá-lo à tia. Cumprida a missão, agora Emília de fato está com um fugitivo bem debaixo do nariz dos Coelho. Agora, Emília tem a quem amar, em quem desaguar o seu afeto e uma motivação ainda maior para escapar das amarras de uma vida infeliz sob os olhares dos Coelho.

Na comitiva do governo, todos ficam tão satisfeitos com os resultados da delegação que ninguém ousa incomodar-se com a atitude de caridade de Emília ao levar consigo o “enjeitado”. Veja que o narrador desfia todos os motivos que justificam o sucesso da iniciativa de Emília

para, por fim, contar ao leitor o verdadeiro êxito da personagem: estar com o sobrinho a salvo em seus braços. Enquanto que para muitos aquela atitude poderia não passar de uma falsa piedade, um pretexto para envaidecer-se de sua própria compaixão pelo próximo, como é o caso do Dr. Duarte – personagem na qual se explicita o espírito hipócrita e vaidoso de parcela da sociedade –, para Emília é motivo de verdadeira satisfação.

Por fim, consideramos que a utilização por parte da História na literatura é uma prática comum, recorrente em romances, contos e crônicas. O que se observa aqui, não é um tipo de apropriação específica de um dado histórico, explorado, aberto ou esticado em suas potencialidades como um tema principal que nutre a narrativa – como no romance histórico –, antes o que temos, é uma recorrência à parte da História do Brasil incorporada à temática principal, como já explicitamos. *A costureira e o cangaceiro*, portanto, compartilha enquanto romance das peculiaridades do gênero:

Essa história narrada é fictícia, o que a distingue da biografia, da autobiografia, do testemunho vivido, do depoimento, da narrativa de viagem, da obra dita “histórica”. Põe-se aqui a difícil questão da utilização do “verdadeiro” pelo romancista e da sua transformação em “ficção”. Dificilmente se pode conceber um “romance puro”, onde tudo seria totalmente fabricado, desligado da realidade; de igual modo, pode-se perguntar se a “narrativa bruta”, em que tudo seria conforme à realidade, é possível (Bourneuf; Oullet, 1976, p.31).

Nos dizeres da autora, “A história, as narrativas familiares e algumas entrevistas pessoais forneceram um solo fértil para a minha imaginação. O que brotou daí e se desenvolveu é, espero eu, uma história verdadeira em espírito” (Peebles, 2009, p. 617). No que tange a este trabalho, também esperamos ter demonstrado, através dos recortes que fizemos até aqui, as verdades que a ficção muitas vezes é capaz de comunicar melhor do que a dita realidade.

Nesta seção, em todos os momentos de desenvolvimento, decidi trazer, sempre que possível, o texto literário do romance estudado de modo a evidenciá-lo em meio às discussões teóricas. Começamos pela epígrafe do romance, demonstrando o modo como aponta para aspectos gerais na leitura da obra. Desses aspectos, demonstramos que na fatura do romance sobressaem-se os dados culturais e identitários, os quais alinhavamos à tradição literária do romance regionalista brasileiro. De um modo geral, o que foi apresentado até aqui enforma a ideia que se pretende de vincular o romance *A costureira e o cangaceiro* (2009) à literatura brasileira contemporânea. Portanto, o desdobramento desta tese, constituir-se-á em esmiuçar de maneira mais aprofundada o que está proposto de um modo geral na segunda seção.

A seguir, adentramos no reino encantado da cultura popular nordestina, fazendo um recorte de momentos de expressividade dessa tradição no romance. Se nesta seção exploramos

mais o mundo de Emília, na outra perscrutaremos o bando de cangaceiros e a vida de Luzia: As festas, o riso e a violência; a delicadeza da mulher e a ferocidade da cangaceira; o homem por vezes alquebrado e o cangaceiro impiedoso que se imbricam na personagem de Falcão.

3 O CANGAÇO E A EXPRESSÃO DA CULTURA NORDESTINA: O IMAGINÁRIO POPULAR

Mas não vou gastar meu tempo
 Bajulando cangaceiro
 Devo me ater às histórias,
 E não serei o primeiro
 A falar sobre esse grande
 Movimento brasileiro.
 E se alguém me perguntar
 Se violência constrói,
 Claro que direi que não!
 E uma coisa que me dói:
 Cangaceiros foram vítimas!
 Nenhum deles foi herói
 (Acopiara, 2023, p. 24).

O que é o cangaço? E quem é o cangaceiro? O leitor norte-americano de *The Seamstress* (2009), título original do romance *A costureira e o cangaceiro*, terá que recorrer a um dicionário que explique esses termos não vertidos para o inglês. Talvez a curiosidade o leve mais fundo, fazendo com que pesquise os termos no *Google* e encontre inúmeras correspondências com a história do Nordeste do Brasil e a cultura popular nordestina que, de forma orgânica, muito naturalmente, incorporou o movimento do cangaço ao repertório de suas expressões artísticas.

Moreira de Acopiara, cordelista cearense define o cangaço como um movimento

que se estabeleceu no sertão nordestino ao longo de décadas, tendo nascido nos primórdios da colônia com os cabras que protegiam os feudos, ainda em situação de opressão, e continuou nas lutas de famílias, tendo seu auge nas décadas de 1920/1930 e seu fim decretado por volta do ano de 1940, logo depois da morte de Lampião, ocorrida na amanheceria do dia 28 de julho de 1938, na gruta dos angicos, no município de Poço Redondo, interior do Sergipe, e de Cristino Gomes da Silva Cleto, o Corisco, ou Diabo Louro, talvez o último dos cangaceiros, que tombou no dia 25 de maio de 1940, em Brotas de Macaúbas na Bahia, deixando para Dadá, sua companheira, a incumbência de contar parte dessa fascinante história (Acopiara, 2022, p. 7-8).

A história do cangaço remonta ao início dos conflitos entre ricos e pobres que surgem com o povoamento da faixa costeira do nordeste do Brasil, após o afastamento ou o extermínio dos indígenas que originalmente habitavam esse espaço geográfico. Como explica Paiva (2017), primeiro aparecem os jagunços, homens prestadores de serviço de segurança aos coronéis latifundiários. Dos jagunços saem os primeiros cangaceiros,

[...] formando grupos autônomos, bem ligados aos interesses dos coronéis, prestando-lhes favores de sua emergente profissão, tais como garantia de proteção, vendas de armas e munições e apoios políticos (Paiva, 2017, p. 225).

Desde seu início, o cangaço se mostra de caráter serviçal em dependência dos grandes coronéis e sem preocupação social, embora, de acordo com Paiva, essa seja uma realidade refutada por muitos.

Para o verbete *cangaceiro*, o Dicionário da Terra traz a seguinte definição:

Considerando-se coragem, trabalho e honra o trinômio estruturante dos códigos culturais sertanejos na constituição da categoria “homem de bem”, pode-se definir o cangaceiro como um ator social que, portador de coragem, porém recusando o fator trabalho, transforma essa coragem em mercadoria, inviabilizando aquela categoria, de quem se constitui elemento desestruturante. No sertão, ao homem remediado (pequeno proprietário de terras e algumas cabeças de gado) e aos totalmente despossuídos (trabalhadores do alugado), o trabalho era a única condição de sobrevivência com honra, fora da submissão à violência patronal, organizada em cabreiras (bandos armados de homens valentes) a serviço da defesa das propriedades, da família e da honra dos senhores abastados. Esses bandos eram elementos essenciais na disputa de poder entre os chefes dos partidos políticos, em eleições sangrentas, com invasão de cidades para deposição de chefes políticos rivais. Como os jagunços, os cangaceiros são o braço armado da patronagem, distinguindo-se daqueles por algumas características, entre elas a vestimenta, o “chapéu quebrado na testa” e a frequência com que muitos cabras (membros de cabreira) organizavam-se com o uso da violência para fins de ganhos econômicos; isto é, muitos chefes não pertenciam à classe dos grandes proprietários e mantinham temidos grupos de cangaceiros assaltando nas estradas, atacando fazendas e povoados (Barros, 2005 *apud* Barros, 2018, p. 69).

O cangaceiro, então, é considerado, nesse sentido como um elemento que não pertencendo nem ao grupo de homens remediados, nem ao grupo dos despossuídos, não faz do trabalho honesto seu meio de vida, mas alia-se aos grandes para, no uso da violência, subjugar os pequenos e estabelecer uma correlação de dependência com os senhores abastados. Distinguem-se dos jagunços pela estética de sua vestimenta e pela independência de algumas de suas ações com fins lucrativos. O movimento do cangaço, por assim dizer, funda uma ruptura no mundo sertanejo, conforme sugere Barros (2018). De um lado, sujeitos empenhados no mundo do trabalho, do bem proceder, da ajuda mútua, de uma vida de paz recoberta por valores morais e religiosos. De outro, sujeitos para quem a concepção do trabalho como

[...] o propulsor da vida e da sociedade é totalmente repudiada por estratos sociais de viventes do mesmo sertão, muitos deles contagiados pela ideologia de desfrute dos bens materiais e poder sobre os mais pobres, ostentados pelos ‘grandes’, como os matutos se referiam à classe dominante (Barros, 2018, p. 66).

O espaço físico do sertão nordestino fica assim dividido, entre a beatitude da vida sertaneja honesta, de paz e trabalho e os integrantes adeptos da violência que se apropriam de todo o trabalho desenvolvido pelos pecuaristas, artesãos e pequenos comerciantes na luta diária pela subsistência.

O movimento cangaceiro de maior expressividade dura cerca de 70 anos. Inicia-se por volta de 1870 e entra em agonia em 1938, com a morte do cangaceiro mais célebre da história, Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. O cangaço resiste, apesar de tudo, até 1940 com a atuação solitária de Christino Gomes da Silva Cleto (1902 – 1940), vulgo Corisco. Segundo Paiva (2017), há cinco fases características em que se divide a história do cangaço, conforme a atuação dos líderes de bando mais notórios: Na primeira fase, denominada de cangaço primitivo, destaca-se a figura de Jesuíno Alves de Melo Calado, o Jesuíno Brilhante (1844 – 1879); pela segunda fase entende-se como marco a ascensão do cangaço na figura de Antônio Silvino (1875 -1944) e Sinhô Pereira (1896 -1979) codinome de Sebastião Pereira da Silva. O apogeu do cangaço assinala o terceiro período que vai de 1922 a 1928 sob a insígnia maior de Lampião (1898-1938), nascido Virgulino Ferreira da Silva; o quarto é marcada pela ressurgência do cangaço e sua acomodação, ainda sob a liderança de Lampião. Esse momento vai de 1928 a 1938, suas ações são concentradas na Bahia e no Sergipe, e, por fim, a fase última de 38 a 40 conduzida pela resistência de Corisco.

Como uma manifestação tipicamente nordestina, o cangaço não se equipara a outras formas de banditismo. Frederico Pernambucano de Mello, historiador e autor recifense sintetiza o cangaço como uma “[...] tradição brasileira de insurgência rural, coletiva, armada e metarracial. O cangaceiro é o protagonista do épico popular brasileiro” (Mello, 2023, *on-line*). De acordo com Mello, o cangaço tradicional celebra a valentia do homem sertanejo, aquele cabra que precisou dominar as armas brancas e armas de fogo para derrotar os grupos indígenas que impediam o assentamento dos currais de gado e a criação da sociedade pecuária que caracteriza todo o semiárido nordestino. É em torno dessa valentia que viceja uma cultura da violência inoculada no cangaço desde os séculos iniciais da colonização. E é essa valentia, o elogio e o valor da coragem, o motivo da gesta e da glosa. Não se trata, portanto, só de uma atividade criminosa, mas de um movimento fora da lei que surge em séculos de história carregando um bojo de tradições, valores e códigos próprios que remetem à beleza da valentia frente às adversidades da vida em um ambiente rústico e inóspito.

O velho cangaço, digamos assim, o cangaço autêntico, era um complexo que celebrava a valentia daquele homem. Por quê? Porque eles tinham uma visão de que era importante cumprir aquele papel e isso fez com que o cangaceiro tivesse uma aceitação social tão grande e tivesse o seu nome imortalizado – isso agora é um ponto muito importante – pela poesia de gesta. O que é a poesia de gesta? É a poesia que vai imortalizar os chefes de cangaço através da cantoria de viola, no caso do verbal, e dos folhetos de cordel no caso da prensa escrita, feita com matrizes de xilogravuras. Então, por exemplo, o cangaceiro Antônio Silvino, que é precursor de Lampião, ele é imortalizado na poesia de Leandro Gomes de Barros e de Francisco das Chagas Batista, dois menestréis geniais. Já o tempo de Lampião é caracterizado mais pela glosa dos seus feitos pelo poeta João Martins de Athayde, que tinha uma impressora

no Recife, na Rua do Rangel, e gerava aqueles folhetos que eram embarcados de manhã cedo no trem para serem vendidos no sertão (Mello, 2023).

Nas sendas do imaginário popular o cangaço ganha representação através da materialidade dos objetos como chapéus de aba meia-lua, indumentária cangaceira, bonequinhos de barro de Lampião e Maria bonita, e principalmente na imortalidade da palavra escrita: a construção linguística e simbólica da poesia na literatura de cordel.³² Donald Daus (1982, p.21 *apud* Araújo Sá, 2020, p.153) mostra como o ciclo de cangaceiros exerceu influência nos leitores do sertão como nenhum outro ciclo de poesia popular. Tal feito acaba funcionando como um termômetro que afere “a estrutura psicológica do comportamento dos sertanejos”, assim como os “desejos e frustrações da esmagadora maioria da população do Nordeste brasileiro”. É o que confirma o brasilianista e professor norte-americano, Mark Curran sobre o valor da literatura de cordel, enquanto um documento da cultura popular brasileira e um retrato formado pelos inúmeros folhetos que

[...] revelam, em sua essência, as crenças religiosas básicas dos poetas de cordel e do seu público, o comportamento moral consequente, seus modelos heroicos na vida do dia a dia, os problemas que enfrentam há séculos e suas soluções, suas distrações e diversões, suas opiniões sobre os acontecimentos e os líderes políticos do país e do mundo, os desafios no fim do século XX e no começo do novo milênio e, finalmente, suas esperanças e aspirações. Tudo isso expressa, em certo sentido, sua cosmovisão, seu modo de vida. No fim, é o próprio Brasil que é retratado no vasto universo do cordel (Curran, 2011, p.15).

Nesse aspecto, a cultura popular ganha destaque frente às interpretações eruditas ou acadêmicas no que tange aos aspectos da vida cotidiana e do que vira história, sendo ressignificados por ela. Torna-se aos poucos um eixo norteador de reflexões que escapam a uma visada superficial e aparentemente simples sobre as manifestações artísticas do povo. Como aponta Marilena Chauí (1986 *apud* Araújo Sá, 2020, p.150), a cultura popular também é caracterizada por um conjunto de práticas dispersas que possuem uma organização própria, bem como representações e formas de consciência que lhe são peculiares. Isso a distingue da cultura dominante, porque apresenta em si uma dupla dimensão que sinaliza ora para o conformismo, ora para a resistência. Nessa dupla reside a possibilidade de reflexão, porque joga com as relações de poder e de dominação cultural.

³² De acordo com Mark Curran (1988) o termo cordel passa a ser utilizado a partir da década de 60 pelo folclorista Théo Brandão, designando o tipo de literatura que chega ao Brasil com a colonização portuguesa e rapidamente adapta-se aqui, passando a uma existência autônoma. Materializadas em folhetos de papel pardo dobrado em medida aproximada de 12 X 16 cm, com 8, 16, 24 ou 32 páginas, as narrativas em verso são acompanhadas de xilogravuras e, geralmente, tem como tema uma realidade fantasiosa em que façanhas inimagináveis tornam-se possíveis. Os folhetos são exibidos em feiras e mercados, pendurados em varais, por isso o nome, literatura de cordel.

Moreira de Acopiara reconhece o tema do cangaço como um dos assuntos mais abordados no cordel “[...] contei aqui em minhas estantes quase quinhentos títulos tratando desse fascinante tema. E conheço outros tantos” (2022, p. 8). O cangaço e sua história impressionaram e ainda habitam tão fortemente o imaginário popular que as histórias dos folhetos não param por aí, elas se transmutam ganhando novas roupagens em romances, peças de teatro e até na televisão. Como é o caso de *O Cabeleira*, de Franklin Távora; *Coiteiros*, de José Américo de Almeida; *Os Cangaceiros e Pedra bonita*, de José Lins do Rego; *Seara vermelha*, de Jorge Amado; o fabuloso *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Mais recentemente, *Os Desvalidos*, de Francisco J. C. Dantas, e, para fechar a lista, *A costureira e o cangaceiro*, de Frances de Pontes Peebles, dentre tantos outros que poderiam ser citados. No teatro: O *Auto da compadecida* de Ariano Suassuna, por exemplo, e recentemente, na televisão o filme *Entre irmãs* e a telenovela da rede Globo *Guerreiros do sol* que está em exibição enquanto este trabalho é escrito. “As marcas da tradição oral e da literatura de cordel garantiram a permanência do cangaço na memória social nordestina [...]” (Araújo Sá, 2020, p. 156). A cultura popular é, pois, a fonte de maior acervo à qual recorrem não só literatos, mas também historiadores, dramaturgos, músicos e produtores de conteúdos televisivos. Sobre o distanciamento entre literatura popular e “oficial” e suas aproximações Cascudo afirma:

Nunca essa separação pôde ser evitada pela articulação dos dois movimentos paralelos. Canto, dança, estória, lenda, jogos infantis, todo um equipamento intelectual, [...], segue sua finalidade e acompanha o próprio homem em sua batalha pela cultura oficial, ensinada nas faculdades ou laboratórios, modificada pela genialidade, mas sempre diversa de uma outra cultura que ele, sem querer e sem saber, “bebe no leite da antiguidade”, como dizia Garcilaso de la Vega.

Essa continuidade, *la santa continuidad*, de Eugênio D’ors, é uma surpresa, surpresa de renovação e de descobrimento, quando reencontrada pelos olhos adultos. Poeta, músico, romancista, sociólogo, antropologista, todos plasmam essa matéria viva e milenária, julgando-a original e nova.

A literatura que chamamos oficial, pela sua obediência aos ritos modernos ou antigas escolas ou predileções individuais, expressa uma ação refletida e puramente intelectual. A sua irmã mais velha, a outra, bem velha e popular, age falando, cantando, representando, dançando no meio do povo, nos terreiros das fazendas, nos pátios das igrejas nas noites de ‘novena’, nas festas tradicionais do ciclo do gado, nos bailes do fim das safras de açúcar, nas salinas, festa dos “padroeiros”, [...] (2012, posições 252, 256, 261)³³.

A surpresa de renovação e de descobrimento é natural. Ocorre quando qualquer boa obra literária escrita vem a público. É como um objeto que depois de muito tempo escondido ou perdido é reencontrado e relembrado. O sentimento que se compartilha é de algo totalmente novo, embora a memória, depositária fiel, possa encontrar a familiaridade desse artefato em

³³ Edição Kindle.

seus atributos ou funções, fazendo com que as lembranças ressurjam até o ponto em que o próprio item retome, já ressignificado, o lugar físico ou emocional ao qual pertencia originalmente.

A literatura oficial em seu caráter puramente intelectual não deixa de servir-se das narrativas orais, transformando o aspecto vivo e sonoro da literatura popular em texto dotado de estilo e convenções próprias para a leitura solitária e silenciosa. Em outras palavras, demuda o elemento popular em uma convenção intelectual, talvez erudita, sem nunca desprender-se totalmente de uma possibilidade de equiparação ou cisão entre ela mesma e o seu reverso ou duplo popular.

Destacamos neste ponto como alguns ditos e estórias ganham vida no romance por meio da voz da tia. Tia Sofia personifica a sabedoria popular. Podemos elencar aqui alguns exemplos de falas da velha costureira de Taquaritinga (Peebles, 2009).

- 1) Sobre o ofício da costura: “uma boa costureira tem de ser corajosa” (p.13). “Nunca confie numa fita de um estranho [...] confiem nos seus próprios olhos” (p.14).
- 2) Quando as duas irmãs brigavam: “– Meu Deus, cheio de graça e de misericórdia, fazei com que essas duas entendam que são a mesma carne e o mesmo sangue. Que tudo o que uma tem no mundo é a outra!” (p.31).
- 3) Sobre o amor: “[...] É algo que se conquista ao longo de anos e anos de companheirismo e de lutas; o que faz com que um casal possa se entreolhar, ao cabo de décadas de casados, e dizer, cheios de orgulho, que os dois comeram muito sal juntos” (p.133).
- 4) Quando Luzia chora, após o rapto: “Tia Sofia sempre dizia que as pessoas nasciam com uma cota de lágrimas. Alguns tinham mais que outros” (p.170).
- 5) No que diz respeito aos homens: “[...] ‘os homens têm suas necessidades’. Os seus ‘impulsos’, era a palavra que ela usava. E era por isso que tinham que ser evitados a todo custo, declarava a sua tia, porque eram exatamente como os bodes [...]” (p. 173). “A vida toda, tia Sofia a tinha alertado, dizendo que os homens eram uns brutamontes. Uma esposa devia suportar os desejos do marido até acabar se acostumando [...]” (p.315).
- 6) A respeito das camisolas de núpcias de Emília, bordadas com cruzes minúsculas e o ato conjugal: “–Quando chegar a hora, essas cruzes vão ser um consolo para as moças – esbravejou ela – ao se deitar vão lembrar de Deus” (p. 200).
- 7) Tia Sofia também recita uma quadrinha para as meninas, quando crianças “*O falcão, carcará, fica procurando as crianças desobedientes...*” (p.262).
- 8) A tia conta a estória da mulher canibal que quando grávida cheira o braço do marido e depois pede para dar uma mordida, arrancando um pedaço com uma dentada, e insatisfeita

deseja mais, porém o marido lhe nega. Ao final nascem gêmeos, um vivo e o outro morto. Tudo porque o marido havia negado mais um pedaço de seu braço à mulher. “Depois que tia Sofia soprava a vela, as irmãs ficavam tentando morder o braço uma da outra até a tia ralhar com as duas” (p.390).

A voz da tia permeia toda a narrativa em forma de memória. São lembranças às quais Emília e Luzia recorrem ao longo de sua trajetória. O elemento da voz denota a marcante presença da oralidade na cultura popular.

Essa literatura, que seria limitada aos provérbios, adivinhações, contos, frases-feitas, orações, cantos, ampliou-se alcançando horizontes maiores. Sua característica é a persistência pela oralidade. A fé é pelo ouvir, ensinava São Paulo (Cascudo, 2012, posição 175, 184).

Os horizontes maiores a que Cascudo se refere são o posterior registro escrito da oralidade, como ocorre com o cordel e, posteriormente, com a literatura erudita que procura transcrever e incorporar a matéria do oral em seu conjunto de obras. A repetição dos ditados é a fórmula para a ancoragem na memória e a internalização dos ensinos que contêm. Dessa forma, tia Sofia encura suas crenças nas sobrinhas e a devoção com que elas mantêm essas memórias se mostra firmada numa fé inabalável – mas não cega – em tudo o que a tia lhes diz.

A questão da identidade nacional na literatura, abordada na segunda seção, se apresenta em *A costureira e o cangaceiro* (2009), também, pela representação de aspectos da cultura popular nordestina: a marca da oralidade; as estórias como formatação do modo de compreender o entorno; a maneira musicalizada dos repentes e das rimas, quando os cangaceiros versem “Eu sou um filho do sertão [...] / O meu rifle é o melhor advogado/ As minhas balas são a polícia/ O meu punhal, o juiz mais justo/ E a morte, a minha libertação” (Peebles, 2009, p. 260). Tudo é construto de representação da identidade cultural do povo brasileiro no romance.

O estudo e o reconhecimento do povo como fonte de uma produção cultural rica se torna notório no século XIX como aponta Burke (2010), ao descrever e interpretar a cultura popular dos inícios da Europa moderna. O possível desaparecimento de culturas populares europeias frente à Revolução Industrial leva os intelectuais a interessarem-se em explorar a riqueza das expressões populares. “[...] até 1850 não se desenvolveu um interesse sério pela arte popular, talvez porque os objetos artesanais populares, até então, não tivessem sido ameaçados pela produção em massa” (Burke, 2010, p. 27). Dessa época, datam as coletâneas de cantigas, o interesse pelas festas, pelo folclore e pela poesia popular, culminando com a obra de J. G.

Herder, filósofo e escritor alemão, que acena para oposição entre cultura popular e cultura erudita.

A cultura popular enquanto conceito, surge de forma controversa, como ressalta Abreu (2003) em que para alguns equivaleria ao folclore, compreendendo-se esse como um conjunto de tradições culturais de uma região ou país. Para outros, o popular estaria diluindo-se, desintegrando-se ao passo que imiscui-se à cultura de massa, daí ser impossível dizer o que de fato é popular, do povo, ou popular, para o povo. No entanto, para muitos, o conceito de cultura popular permanece *operandis* e expressa um

sentido de diferença, alteridade e estranhamento cultural em relação a outras práticas culturais (ditas eruditas, oficiais ou mais refinadas) em uma mesma sociedade, embora estas diferenças possam ser vistas como um sistema simbólico coerente e autônomo, ou, inversamente, como dependente e carente em relação à cultura dos grupos ditos dominantes (Abreu, 2003, p. 1).

Aqui já não importa saber o que é genuinamente do povo. Para Chartier (1995 *apud* Abreu, 2003, p.1) é difícil ou até mesmo impossível, em alguns casos, precisar a origem social das manifestações culturais, por conta dos intercâmbios culturais entre as sociedades no decorrer da História. Então, cultura popular deve ser entendida mais como uma perspectiva, um ponto de vista pelo qual se possa olhar o outro, a sociedade e as expressões do povo do que como um conceito a ser definido de antemão, uma fórmula estanque e limitadora. Oswaldo Elias Xidieh comprehende cultura popular como

[...] criada pelo povo e apoiada numa concepção de mundo toda específica e na tradição, mas em permanente reelaboração mediante a redução ao seu contexto das contribuições da cultura ‘erudita’, porém mantendo sua identidade (Xidieh, 1976 *apud* Ayala; Ayala, 1995, p.41).

É, dessa forma, entendida como um sistema específico, formando, em consonância com a noção de “sociedade global”, um sistema cultural mais geral, quando articula-se a outros sistemas culturais específicos como a cultura erudita e a cultura de massa (Ayala; Ayala, 1995).

A ideia de que povo e elite constituem duas realidades em separado não se sustenta no âmbito cultural. Quando se pensa em cultura popular o distanciamento de classes não é critério bastante para delimitar o intercâmbio das relações culturais entre as camadas sociais, muito embora a diversidade das manifestações culturais ocorra com maior incidência em sociedades em que a divisão de classes é acentuada. Um exemplo disso é a “quadrilha”, que se origina nas contradanças das cortes europeias do século XVIII, sendo trazida ao Brasil, aqui tornou-se dança popular. “Recentemente, os pesquisadores de folclore trouxeram esta dança novamente para o meio urbano e ela voltou a ser diversão de ‘gente fina’, e o povo da roça deixou de dançá-

la" (Luyten, 1992, p.8). De certa forma, podemos constatar aqui que a cultura popular aproveita o que lhe convém da forma que lhe apraz e numa atitude livre e espontânea de fazer arte: escultura, pintura, literatura e música.

No caso da literatura de cordel, o cordelista aproveita o noticiário que corre de boca em boca, a história real que pode verter-se em uma mescla de fato e fantasia, a história oficial que carece de uma versão mais particularizada e emocionante, além de tudo aquilo que pode não prestar pra mais nada, como afirma Manoel de Barros, presta para a poesia, seja de cordel ou não. E na produção dessa literatura popular o poeta com sensibilidade e engenho “[...] transporta da verdade pro lendário, fundindo história e liberdade de invenção com uma firmeza excepcional” (Andrade, 2005, p.99). Sobre as especificidades da literatura de cordel, podemos dizer que se assemelham ao modelo narrativo dos “romances” em que se descrevem as gestas carolíngias, como quer Ruth Brito Lemos Terra:

Cangaceiros, militares ou qualquer valente que mereça respeito e admiração têm suas façanhas descritas à moda daquelas de Carlos Magno e seus pares, que são o grande paradigma dos poetas populares. A gesta carolíngia ultrapassou os romances nos quais foi descrita, povoa pelejas, estórias de valentes e cangaceiros (Terra, 1983, *apud* Pasta Jr., 2010, p.68).

Na literatura de cordel, o cangaceiro é um herói popular, um símbolo de insubmissão, de revolta. Figura o camponês que não se rende, é um quase, mas ainda não, oscilante personagem do herói épico-picaresco, e mantém traços arquetípicos de honra, fidalguia e valentia, advindos das literaturas populares europeias. São como que os “[...] novos paladinos do sertão, os cangaceiros, que fazem da lei da honra e do valor na batalha os pressupostos sobre os quais se baseia a lenda criada à sua figura” (Peloso, 1996, p. 109). A imagem do cangaço e dos cangaceiros na literatura de cordel traduz sentimentos ambíguos do próprio povo nordestino em relação ao assunto, já que em algumas rimas o cangaceiro é visto como herói e em outras é o próprio demônio encarnado. Esse caráter pendular revela o contraditório que se instaura nas representações do cangaço na literatura, mas não só isso, mostra também uma relação de amor e ódio que tem raízes históricas, porque os cangaceiros sempre carregaram em si essa duplidade antagônica de heroísmo e honra, por um lado, vilania e infâmia, por outro.

O cordel fornece uma estrutura narrativa, uma linguagem e um código de valores que são incorporados, em vários momentos, na produção artística e cultural nordestina. Como a produção do cordel se exerce pela prática da variação e reatualização dos mesmos enunciados, imagens e temas, formas coletivas enraizadas numa prática produtiva e material coletiva, este se assemelha a um grande texto ou vasto intertexto, em que os modelos narrativos se reiteram e se imbricam e séries enunciativas remetem umas às outras. É, pois, este discurso do cordel um difusor e cristalizador de dadas imagens, enunciados e temas que compõem a ideia de Nordeste, residindo talvez nessa

produção discursiva uma das causas da resistência e perenidade de dadas formulações acerca deste espaço (Albuquerque Jr., 2009, p. 129).

O que se tem, na cultura popular nordestina, mais especificamente, na literatura de cordel é um repositório de imagens, enunciados e maneiras de expressar-se, que serão apropriadas por outras produções culturais “eruditas” como a prosa de ficção encarnada no gênero romance. Essa tradição de representação do cangaço na cultura popular, e os movimentos próprios dessa cultura exteriorizados em comidas, festejos, cultivo e conhecimento de plantas, repertório discursivo de sabedoria popular, aparecem na composição do romance *A costureira e o cangaceiro* (2009) de maneira a estruturarem sua verossimilhança e encorparem a estória aparentemente simples da costureira raptada por um bando de cangaceiros.

Todavia, a imagem de nordeste construída pelo romance evoca não um espaço de saudades: aquele espaço do regionalismo localista. Recorre sim ao imaginário já disponível sobre esse espaço fundado historicamente, originado “[...] por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença” (Albuquerque Jr., 2009, p. 79), mas sobressai-se a tônica intimista, a sensibilidade ao mesmo tempo feminina e romântica, rude e realista. Não se trava numa percepção naturalista, nem descamba para um sentimentalismo frouxo, antes utiliza da percepção multifacetada, tanto da visada ingênua, quando caracteriza suas personagens, quanto do tom realista, quando descreve o embrutecimento do ser humano e mesmo seu cotidiano, tudo isso orquestrado harmoniosamente, tornando o texto uma narrativa que se assimila como uma quase verdade histórica.

O narrador em *A costureira e o cangaceiro* opta por apresentar o cangaço de acordo com as diversas narrativas que o povo conta. O juízo, portanto, a respeito da atividade cangaceira, não é dado, mas apresentado e relativizado por meio da abertura do narrador para a voz do povo nordestino.

É o que vemos no excerto em que Luzia e Emília estão retornando das aulas de costura na cidade de Vertentes. O capataz do coronel as conduz de carroça e oferece sua proteção, mas há rumores de um bando de cangaceiros na região, e os “macacos”, como a polícia é apelidada pejorativamente por cangaceiros e coronéis, estão montando guarda nas estradas. Observamos como entre a fala do capataz, uma exclamação para parar as mulas diante do posto de controle, e a abordagem dos policiais, o narrador faz uma digressão abrindo espaço para a voz popular emitir seus juízos quanto ao cangaço. Aparecem os repentistas, a mulher do barbeiro, a senhorinha feirante, um comerciante local, as colegas de escola de Emília, representando a voz das moças solteiras e românticas, e por fim, o juízo implacável da própria Emília que compara

os cangaceiros com cães selvagens. A voz de Emília distingue-se das demais enunciando um outro pensamento, um julgamento distinto:

– Ôoo! – gritou o velho capataz. Puxou as rédeas das mulas com uma das mãos e levou a outra à cintura, revelando a bainha já bem rota de uma faca. Havia ladrões pelas estradas: grupos de cangaceiros ou até mesmo bandidos isolados que, às vezes, roubavam mercadorias e dinheiro. Alguns moradores da cidade viviam com medo dos cangaceiros, embora Taquaritinga nunca tivesse sido atacada durante a vida ainda curta de Emília. Dona Ester, a mulher do barbeiro, dizia que cangaceiros não eram heróis, como alegavam certas pessoas, mas sim malfeiteiros e assassinos da pior espécie. Os repentistas que passavam pela região, usando ternos surrados e carregando violas envernizadas, cantavam a crueldade desses bandos: como queimavam cidades, matavam famílias inteiras, massacravam o gado. Pouco depois, porém, os mesmos homens cantavam a bondade e a generosidade dos cangaceiros: como atiravam moedas de ouro e deixavam baús com tesouros para aqueles que os acolhiam em suas casas.

Dona Teresa, uma senhora idosa que vendia galinhas e bastões de canela na feira dos sábados, acreditava que os cangaceiros eram simplesmente lavradores pobres que se encheram das brigas com os coronéis por conta de terras. Seu sobrinho – um amor de rapaz, como ela fazia questão de dizer – tinha se tornado cangaceiro para vingar a morte da namorada nas mãos de um coronel inimigo. Histórias como essa eram comuns. Havia três tipos de cangaceiros: os que entravam por vingança; os que entravam para escapar a alguma vingança e os que eram simplesmente ladrões. Emília achava que os dois primeiros tipos acabavam necessariamente se transformando no terceiro; ninguém poderia viver do que conseguisse catar no mato, feito bicho. Mas, no sertão, a vingança era coisa sagrada. Era um dever, uma honra. Até aqueles que temiam os cangaceiros como ladrões os respeitavam como homens. “Eles não baixam a cabeça para os coronéis”, vivia dizendo Zé Moela, um comerciante local, mas sempre em voz baixa, e quando tinha certeza de que o coronel Pereira estava bem longe da sua loja. “Enfrentam as coisas. Não cruzam as pernas, feito mulheres.” Algumas das suas colegas de escola achavam os cangaceiros românticos, e até mesmo bonitos. Emília não concordava com isso. Fosse qual fosse a sua motivação, eles eram aqueles mesmos rapazes do campo que ela tanto detestava, e, o que era ainda pior, viviam cheios de si por causa das armas e do prestígio. Na opinião de Emília, aquela gente era como o bando de cachorros selvagens que, toda noite, vinha rondar Taquaritinga. Mesmo que um dia tivessem sido mansos, tornaram-se ferozes e bravos, roubando galinhas, partindo o pescoço dos cabritinhos, soltando seus rosnados soturnos ao circular pela cidade com o pelo ensanguentado e aquele fedor terrível. Eram uns vira-latas imprevisíveis e ingratos, que se voltavam uns contra os outros na primeira oportunidade. Alguns vizinhos ficavam com pena e davam de comer a esses animais. Emília preferia se manter a distância.

As mulas reduziram o passo e os homens foram chegando mais perto. Usavam chapéu de couro de aba curta e uniforme verde. Tudo em volta era tão marrom que aqueles uniformes pareciam algo vivo, vibrante. O velho capataz tirou a mão da bainha da faca (Peebles, 2009, p. 53-54).

O narrador coloca os cangaceiros e os bandos isolados sob um mesmo adjetivo: são ladrões pelas estradas. Então, a partir da afirmação sobre parte da população da cidade que teme os cangaceiros, a narrativa apresenta os olhares diversos sobre o cangaço. Dona Ester contrapõe-se à opinião de alguns que os consideram heróis, classificando-os de assassinos e malfeiteiros, gente da pior espécie. Os repentistas, por sua vez, apresentam na voz da música e da literatura oral a duplicidade do caráter desses homens, numa cantoria que beira o perturbador, já que opõe em linhas extremas as ações dos cangaceiros, ora homens sem piedade alguma e

sanguinários, ora bondosos e generosos, como que Robin hoods do sertão. Dona Teresa, a idosa feirante procura um subterfúgio para justificar o cangaço porque vê-se diretamente envolvida no imbróglio, desde que seu sobrinho partiu para a atividade em busca de vingança. Para as mocinhas a aventura de um romance com um cangaceiro era algo até desejável, de certa forma enigmático e provocativo.

O narrador afirma o prosaísmo dessas narrativas populares e dá destaque principal à opinião de Emília. Seu ponto de vista problematiza as demais falas sobre o cangaço e traça um paralelo com a irracionalidade animalesca dos homens que embarcam na criminalidade e simultaneamente são subsidiados pela atitude conivente ou omissa do homem de bem.

É interessante notar aqui como as narrativas são a forma pela qual o povo traça um modo de ver a realidade e o mundo a sua volta, “[...] Luzia já tinha ouvido mil histórias sobre o chefe do bando” (Peebles, 2009, p.74). Na cultura popular nordestina, a presença da música, das rimas, repentes, histórias e estórias do cangaço, enforma uma identidade que aparece num quadro compósito ao longo do romance, estruturando e sustentando o ambiente das personagens principais. Emília e Luzia são parte dessa identidade brasileira e nordestina, mas destacam-se como *personas* frente ao senso comum. Enquanto o cangaço é visto de forma relativizada pela cultura popular, para Emília, há uma definição simples que congrega todas as demais perspectivas: o cangaço é crime, os cangaceiros são criminosos, homens irascíveis e foras da lei para quem só importa encher os próprios bolsos e satisfazer seus apetites vorazes.

Depois, quando o cangaço passa a ser parte de um drama pessoal, o juízo sobre sua irmã no cangaço se recobre de uma névoa fantasmagórica. Ao saber, por meio de um artigo de jornal intitulado “A Costureira”, que a irmã está viva, Emília sente alívio, mas também confusão

Emília leu o artigo até as palavras se tornarem simples borrões. Luzia estava viva. Agora, não havia mais dúvidas. O seu alívio, porém, foi logo substituído pela raiva. Quem era esse repórter para ficar dizendo essas coisas? O olhar de Luzia não era furtivo. A sua irmã não era vulgar. Depois, surgiu o medo: e se Luzia tivesse mudado? Ela própria não tinha se tornado uma pessoa diferente nesse tempo vivendo no Recife? A tristeza se abateu sobre Emília, como se uma pedra estivesse comprimindo o seu peito. Era como se algo precioso lhe houvesse sido tirado e depois devolvido, mas de um jeito irreconhecível. Quem era essa mulher? Essa tal Costureira? Bem no fundo, o que sentia era estranho. Era frio. A mesma coisa que sentia quando via uma linda renda que não podia comprar. O jeito como ficava às vezes, vendo os modelos da *Fon Fon* com aquele cabelo perfeito e aqueles vestidos elegantes. Sempre teve inveja da liberdade e da força de Luzia. E continuava tendo. Adoraria recortar aquele artigo e guardá-lo junto com o retrato da primeira comunhão, mas não podia. Tinha de dobrar o jornal com todo o cuidado, como sempre fazia, e devolvê-lo à caixa do correio, junto ao portão de ferro da casa dos Coelhos (Peebles, 2009, p. 329-330).

O discurso indireto livre, no excerto, mostra como Emília contesta a narrativa sensacionalista do jornal, confrontando-a com as suas próprias memórias, ao passo que também

desvela a insegurança de Emília quanto às suas certezas sobre a própria irmã. A mulher de quem o jornal fala pode guardar poucas semelhanças com a menina do braço torto, com a menina da foto de sua primeira comunhão. A impossibilidade de juntar a foto do jornal àquela foto já guardada e querida denota a dessemelhança que a Vitrola tem em relação à costureira, porque ela deixa de ser aquela para tornar-se esta. “Lia as notícias sobre a vida de Luzia como se ela fosse a heroína sombria de um romance qualquer. Todo dia, acordava ansiosa. Ansiosa para saber qual seria o próximo passo da irmã” (Peebles, 2009, p. 334). Para Emília, Luzia se transforma em uma outra irmã, que conserva somente a marca física de Vitrola, mas está bastante diferente dela, “Luzia era imensurável. Era tão obscura e imprevisível quanto o Capibaribe que cortava a cidade com as suas águas pardacentas. Num momento, calmo; noutro, turbulentos e assustador” (Peebles, 2009, p. 332).

Para Emília, é estranho e assustador que sua irmã tenha sobrevivido ao rapto e, mesmo, tenha se tornado parte do bando. O julgamento moral do início, mesmo que permaneça inalterado em sua essência, já não se apresenta como uma opção, porque, em nenhum momento da narrativa, ela julgará a irmã como certa ou errada, bandida ou mocinha. Ao invés disso, o que perpassa a emoção de Emília é uma gama de sentimentos contraditórios e confusos que não a levam ao julgamento de valor, mas a uma imensa saudade da irmã e ao desejo de reencontrá-la e até salvá-la.

Ao fim, a perspectiva de Emília sobre o cangaço acaba se juntando às tantas outras narrativas, porque a emoção suplanta a razão. O certo e o errado, o justo e o injusto já não fazem diferença quando quem está no cangaço é a única pessoa viva de sua família. Como o narrador conta, ao final, Luzia e Falcão viram história, música, artesanato.

Nas suas cartas, dizia que as estações de rádio tocavam música de forró falando do Falcão e da Costureira. Estatuetas de barro, representando o casal, com chapéu de aba em forma de meia-lua e uniformes rebordados, começaram a aparecer nos mercados para turistas. Eruditos agora escreviam artigos sobre a Costureira e o fenômeno dos cangaceiros (Peebles, 2009, p. 614-615).

No final do romance, a posição do cangaço, representado na cultura popular, aparece como um elemento que inversamente propicia a manutenção da memória de Emília, porque ao tornar a imagem de sua irmã em um ícone transforma-a em outra, e ao fazê-lo torna Vitrola alguém que sobrevive somente na memória de Emília. “– Eu tinha uma irmã com um braço torto – sussurrou ela, sem saber se Expedito estava dormindo ou acordado. – Todo mundo a chamava de Vitrola” (Peebles, 2009, p. 615). É somente ela que guarda a origem da Costureira.

É somente ela que a conheceu intimamente como a mulher humana, despida de qualquer aura, seja a de anjo, seja a de demônio, que em seu tempo por todos era conhecida como Vitrola.

A definição do que é o cangaço pelo olhar dos próprios cangaceiros também aparece em diversos momentos, assim como o código de conduta no bando de Falcão é explicitado em alguns trechos da narrativa. Quando o capitão Falcão leva um tiro num ataque, Ponta-Fina acusa Luzia por trazer má sorte para o bando e diz que o cangaço não é lugar para mulher (Peebles, 2009, p.298). Em outro momento, o narrador diz que

Antônio não admitia gente que decidisse entrar para o cangaço por puro prazer. Queria guerreiros, não gaiatos. ‘Os que entram para o bando por necessidade ou por vingança’, [...] ‘são homens de fibra. Os outros são simplesmente perversos’ (Peebles, 2009, p. 377).

Falcão deixa clara a sua visão determinista. Para ele o cangaço não é uma questão de escolha, mas uma imposição do próprio Deus. Numa conversa com Luzia, quando a presenteia com uma máquina de costura, o cangaceiro emenda

- Minha mãe costurava – disse- Sempre quis ter uma máquina dessas. Quando eu era criança, plantávamos melão e ela me ensinou a pôr um ladrilho embaixo deles para a parte inferior não apodrecer. Gosto de melão. E de milho. Plantávamos milho também, minha mãe e eu. Ela era forte, como um touro. Eu queria um terreninho para nós. A nossa própria terra. Queria criar cabras. Mas não foi para essa vida que nasci. Às vezes, Deus faz a gente largar a enxada e pegar uma arma. Pouco importa se não é o que a gente quer. É o caminho escolhido por Deus. Às vezes, temos de desobedecer a nós mesmos para obedecer a Ele. É a coisa mais difícil que um homem pode fazer. Tirou a mão da Singer e se levantou. Olhou para o teto da capela. Luzia fez o mesmo. Só havia ali vigas de madeira e telhas.

- O cangaço tem suas vantagens – prosseguiu ele, num tom de voz mais alto que antes.
 - Não tem nenhum coronel nos dizendo como levar a vida. Mandando a gente criar os seus bois ou as suas cabras, prometendo algumas cabeças em pagamento e, depois, marcando todos os novilhos com o seu nome. Não tem nenhum coronel botando a culpa na gente quando a colheita se perdeu por falta de chuva. Não tem nenhum coletor de impostos dizendo que vamos ter de vender os nossos porcos ou as nossas cabras porque não pagamos uma taxa qualquer que vai acabar no bolso dele. Não tem nenhum macaco vindo lá da capital, destruindo as nossas casas e desonrando as nossas irmãs ou a nossa mãe. Estamos inteiramente à mercê de Deus. De mais ninguém (Peebles, 2009, p. 184-185).

Um verdadeiro homem jamais deve titubear diante da imposição do próprio Deus sobre seu destino. A visão determinista de Falcão explica porque em nenhum momento os cangaceiros, no romance, pensam em deixar esse tipo de vida nômade e fora da lei. Não há questionamentos quanto a isso. Embora Falcão se mostre um homem que tem lá seus receios e incertezas, deixar o cangaço não aparece como uma opção válida. Sua posição é vista como algo sagrado. O Falcão também dá sua bênção como uma espécie de santo aos sertanejos. “A moça não gostava do jeito como aquela gente se ajoelhava, calada e reverente, diante de Falcão.

‘Eles o adoram’, pensou ela, ‘porque não têm outra alternativa’” (Peebles, 2009, p. 159). Há uma espécie de misticismo que recobre a vida cangaceira. Tal aspecto se demonstra pelas rezas, superstições, oferendas aos santos. Um misto de vida errante e louvor à morte, um sincretismo religioso que põe no mesmo balaio crenças cristãs e ritos pagãos. Os homens se apoiam nessas credices, professam essa miscelânia de fé e depositam confiança inteira em seu capitão.

No mesmo capítulo em que Falcão dialoga com Luzia e expõe sua concepção a respeito do cangaço é que reaparece a figura dos balões: “Oscilavam a esmo, dependendo do vento. Apesar disso, porém, subiam alto e, por um instante, Luzia acreditou que eles poderiam desaparecer no espaço. Então, um a um, todos pegaram fogo e caíram de volta ao chão” (Peebles, 2009, p. 186). No contexto dessa passagem, um festejo acontece logo após um ataque de vingança; Luzia ganha uma máquina de costura e após a conversa com Falcão, já citada, ocorre o espetáculo dos balões.

Aqui, podemos empreender o retorno à epígrafe, porque ela fala sobretudo de morte. Como vimos, no início deste trabalho, a epígrafe, excerto curto do poema *The Armadilho* (1957) prenuncia uma leitura em que o espetáculo do belo coabita com o anúncio da morte. Os balões em chamas sobem majestosos, porém descem incendiários, catastróficos para toda a vida ali embaixo.

Mais adiante, Antônio, - como passa a ser referido pelo narrador, após o casamento com Luzia - o chefe do bando de cangaceiros, é quem faz a comparação explícita que confirma a leitura da epígrafe como premonitória do perigo. A própria vida no cangaço é comparada aos balões “Antônio lhe dissera um dia: a vida de um cangaceiro era como um balão de São João, que nascia para ter um brilho ardente e morrer depressa” (Peebles, 2009, p. 401). Poderia acrescentar: e com ele levar a vida de muitos.

A incerteza da vida no cangaço leva os homens a venerarem as relíquias dos mortos, objetos que carregam consigo, porque elas simbolizam a permanência diante da morte. A noção de transitoriedade da vida é, portanto, muito mais perceptível para os habitantes da caatinga, onde sobreviver implica no esforço diário pela obtenção de água, alimento e também na capacidade de proteger a própria integridade física. No caso dos sertanejos pobres, estar sob a proteção de coronéis ou cangaceiros é uma questão de vida ou morte. No caso dos cangaceiros, aliar-se às pessoas certas também garante a continuidade de suas ações e a sobrevivência do bando na caatinga.

Portanto, para o cangaceiro é certo que sua vida está ao Deus-dará. Sua sorte é desconhecida e a longevidade não é uma expectativa. A certeza da impermanência, da constante mudança e da fugacidade é uma das marcas da vida no cangaço. Assim, notamos como o espaço

da caatinga molda a vida. No romance, a preeminência desse espaço como determinante de condições físicas e psicológicas das personagens também aparece de forma dinâmica e pronunciada. Mas falaremos sobre isso na próxima seção.

Quanto ao código de conduta dos cangaceiros, estes deveriam respeitar as moças de família, controlar sua própria crueldade, tornando-a útil contra estupradores, traidores, mentirosos e ladrões.

– Não desperdicem balas – sussurrou o Falcão, dirigindo-se aos seus homens antes de se separarem. – Fiquem de olhos bem abertos, com as armas prontas para serem usadas. Quando tudo terminar, vocês vão ter umas horas de folga. Respeitem as famílias. Respeitem as pessoas decentes. Se uma garota quiser se divertir com um de vocês – acrescentou, olhando para Fala Mansa –, prestem atenção para ver se ela não é jovem demais. E não paguem muito pelas raparigas (Peebles, 2009, p. 173).

A ordem de Falcão é para que o ataque seja limpo. Somente seriam atacados aqueles que devem alguma coisa. Com o tempo Luzia passa a admirar e a confiar na honra de Falcão “Como os cangaceiros, Luzia tinha a mais inabalável certeza quanto à honradez do capitão. Ela era possante e atordoante, como o cheiro da caatinga durante a floração” (Peebles, 2009, p. 397). Em vários momentos da narrativa, o chefe do bando alude a esses códigos de honra, entretanto é perceptível que, com o passar do tempo e a exposição ininterrupta a todo o tipo de necessidades e vicissitudes, o controle sobre a crueldade dos homens e seus instintos vai se tornando cada vez mais difícil, cada vez mais ilusório.

O descontrole sobre os homens ameaçará a desintegração do bando, o que quase ocorre quando da morte de Falcão. O bando só permanece unido porque tem uma costureira, “Aquela mulher alta e com o braço aleijado era chamada de Costureira porque mantinha o grupo unido. Apesar da seca de 1932; apesar dos esforços do presidente Vargas para exterminar o bando [...]” (Peebles, 2009, p. 19). Luzia será alçada à chefe dos homens, sua mãe, sua protetora. A única capaz de manter a integridade do grupo e a permanência da vida no cangaço. Essa, entretanto, é uma outra questão que ainda discutiremos neste trabalho.

Por enquanto, basta-nos retomar o percurso empreendido até aqui. Começamos a seção com as perguntas: O que é o cangaço? e quem é o cangaceiro? Esses são questionamentos que a todos interessam: às pessoas da vida real que viveram à época do cangaço, seja de perto, seja de longe, aos historiadores que carregam o peso enunciativo dos acontecimentos através dos tempos, aos artistas populares e eruditos, aos personagens dos romances épicos nordestinos e aos próprios cangaceiros reais ou fictícios. A resposta, como se vê, depende da perspectiva de enunciação da pergunta, e mais ainda do ponto de vista de quem responde.

De um modo geral, até aqui apresentamos uma parte das contribuições que a cultura popular, a história e a literatura podem nos oferecer. O objetivo, porém, deste trabalho não é fazer uma investigação das formas de representação do cangaço, outrossim nos propomos a ler como o cangaço se apresenta de uma forma geral no romance *A costureira e o cangaceiro* (2009) e de que formas a cultura popular se apresenta na obra e com ela tem relação, como uma força viva vindo da exterioridade da escrita para dentro do texto literário.

Para seguir, escolhemos uma passagem da estória em que elementos como violência e riso surgem como um duplo sinistro, assinalando a complexidade das relações humanas no que tange às questões de força física, poder, vigor, autoridade, em contraponto à alegria despretensiosa, à distensão, ao rebaixamento humilhante da exposição ao chiste, ao ridículo. Esses elementos aparecem no episódio que antecede o diálogo, citado anteriormente, entre Falcão e Luzia – momento em que a presenteia com a máquina de costura. O acontecimento que precede essa ocasião é importante, não só pelo que revela em relação ao duplo violência e riso, mas também por ser um marco na trajetória de Luzia no cangaço, o que nos servirá para a discussão do tópico subsequente, quando formos traçar o percurso tanto do homem quanto da mulher cangaceira.

3.1 Festejos e morte: o riso que deságua em sangue

O capítulo quatro do romance, intitulado Luzia, apresenta o grupo de cangaceiros, a dinâmica de sobrevivência, a violência mais explícita diante dos olhos do leitor e ante a personagem de Luzia. Ficamos sabendo os nomes dos cangaceiros; algumas de suas motivações para entrar no cangaço; seus costumes aparentemente estranhos de carregar objetos e o rito de expô-los e cuspir neles; suas rezas e o conhecimento valioso que têm da caatinga, da flora e da fauna. Ademais, o enfoque deste tópico recairá sobre os aspectos de riso e comicidade que aparecem no capítulo ao lado dos atos de terror praticados no cangaço.

No bando de Falcão, vinte homens caminham pela caatinga como se fossem um só (Peebles, 2009, p.137). Falcão, Ponta Fina, Fala Mansa, Baiano, Orelhinha, Chico Caixão, Caju, Jacaré, Meia-Lua, Alfinete de Fralda, Branco, Jurema, Sabiá, Coral, Tatú, Furão, Canjica, Surubim, Inteligente e Vaidoso. Cada um dos homens ao entrar para o cangaço recebe seu codinome de acordo com alguma característica física, habilidade ou história pregressa. Falcão é assim chamado por colecionar os olhos de suas vítimas, arrancando-os como uma ave de rapina. Ponta Fina entra no cangaço para vingar a morte do pai, um açougueiro difamado por outro açougueiro. Ponta chega no bando portando as facas do homem que havia matado seu pai e a quem ele próprio matara. Fala Mansa é assim chamado por ser um sedutor; Orelhinha tem orelhas enormes; Caju um nariz adunco, lembrando a castanha do fruto; Meia-Lua é cego de

um olho; Alfinete de Fralda carrega santinhos de papel presos ao gibão com alfinetes; Furão, uns dedos longos; Surubim, o único que não sabe nadar e Canjica é o velho cozinheiro.

Algumas alcunhas não apenas revelam algo sobre quem as carrega, mas também possuem um quê de humorismo. O uso de apelidos pode ser visto como uma forma de destacar uma característica específica, muitas vezes de forma ridícula ou irônica, o que pode provocar risos, porque há a subversão da identidade normal em que a distorção ou simplificação da personalidade é feita de modo exagerado e enfático. Bergson (1983) argumenta que o riso, muitas vezes está relacionado à ideia de incongruência ou desvio de normas sociais e convenções. Ele sugere que o humor pode surgir quando algo é colocado fora de seu contexto normal, quando há uma quebra de expectativas ou uma distorção da realidade.

Na história do pensamento sobre o riso e o risível, destacam-se, em linhas gerais duas grandes facetas da comicidade. A primeira remonta à Antiguidade Clássica. Em sua obra, *Arte Poética*, Aristóteles apresenta, ainda que de forma menos sistematizada, algumas considerações a respeito do riso, considerando-o dentro de uma concepção deformante, cujo aspecto indispensável é a correção. Tal deformidade que caracterizaria o cômico é justamente a que na posteridade influencia o pensamento que se alarga a partir do iluminismo no século XVIII, tornando o riso e o cômico elementos de um mesmo campo semântico, tal qual sinônimos (Hansen, 2004, p. 2 *apud* Santini, 2007, p. 9). A tradição do pensamento em torno do riso, então se espalha e o segundo aspecto sobre o riso que será considerado é a face do humor. Vladimir Propp em *Comicidade e riso* (1992), além de valer-se do mesmo princípio da punição que implica o cômico, também aponta para uma nova vertente: o riso bom. “No quadro geral de uma avaliação positiva e da aprovação, um pequeno defeito não provoca condenação, mas pode, ao contrário, reforçar um sentimento de afeto e simpatia” (Propp, 1992, p. 152). O que acompanha o riso bom é a afetuosa cordialidade, deixando entrever na manifestação exterior de pequenos defeitos uma natureza internamente positiva. Os apelidos dos cangaceiros conferem um colorido às suas formas físicas e, em alguns deles, também revelam algo sobre seu interior, não limitando-se a uma caracterização superficial apenas.

O aspecto do humor representado nos codinomes denota também a consciência trágica embutida na comicidade. Na esteira de Pirandello (1996 *apud* Santini, 2007, p. 26), podemos entender o humor como um desdobramento do cômico que culmina não na zombaria, na sátira – características da comicidade, entendida como um ato punitivo que encaminha o sujeito ao retorno à normalidade –, e sim na compaixão e reflexão. Dilui-se, pois, da comicidade a derrisão. Em vez de rebaixamento, produz-se compaixão. “É raro, raríssimo, cangaceiro sem apelido, rito de passagem em que se abandona o trato de batismo pelo nome de guerra”

(Barreira, 2018, p.71). Os apelidos integram os homens ao bando. São uma marca de acolhimento, ainda que revestidas de humor não ferem o objeto do riso rebaixando-o, mas apontam para um caráter trágico como componente do humano. O que ocorre aqui é a renúncia da superioridade de quem ri. Há, portanto, a proximidade daquele que ri com o objeto do riso (Eco, 1989). Em consequência disso, realiza-se a identificação entre um e outro. Aí está uma correlação com o *sentimento do contrário* de que fala Pirandello, mas ao invés de rir-se porque compara-se o objeto do riso (em seu desvio da norma com o seu contrário que seria a norma), ri-se pela possibilidade de – para além da consciência do contrário – aquele que ri ser passível em sua própria humanidade de compartilhar das anomalias que vê no outro.

[...] o humor representa a inserção do sujeito no riso ou na subjetivação do ato de rir, o que significa dizer que, para que o humor se realize, é necessário que aquele que ri coloque-se no lugar do objeto do riso e compartilhe com ele sua condição alheia à norma (Santini, 2007, p.28-29).

O elemento trágico não se encontra no fato em si que leva ao riso, mas na circunstância da permanente instabilidade e limitação da vida humana, no reconhecimento de que como indivíduo transitório o ser humano está submetido aos limites de sua existência (Rosenfeld, 1991). O riso dos apelidos, portanto, se realiza no trágico³⁴ que se expressa por meio dos traços físicos (deformidades, características indesejáveis e inalteráveis) dos cangaceiros, nas histórias pregressas de vingança ou na habilidade para exercer a crueldade. Tudo isso encarado numa continuidade dentro do cangaço visto como um fim último para o sentido da existência e a possibilidade de sobrevivência na caatinga.

É ainda interessante observar como a conotação humorística de alguns apelidos se estabelece a partir de elementos da natureza. A apropriação de tais elementos ocorre de maneira a congregar no traço pessoal de cada cangaceiro aspectos que remetem aos animais e às plantas. O meio da caatinga não figura apenas como cenário, mas penetra a pessoalidade dos homens. Sobre as implicações do espaço na narrativa, optamos por falar na próxima seção, mas o fato de os apelidos dos cangaceiros retomarem elementos da natureza numa mescla de tragicidade cômica aponta a estreita relação homem-natureza que busca manter uma concepção clássica,

³⁴ A contaminação entre cômico e trágico, entretanto, já havia sido preconizada mais de um século antes da publicação de *O humorismo* (Pirandello, 1996). Pirandello estabelece diálogo com alguns filósofos românticos que pressupõem a flexibilização de categorias tidas como estanques desde a retórica clássica. Em um dos textos fundadores do movimento romântico o “Prefácio de Cromwell”, Vitor Hugo (1988) já alude à melancolia dos autores cômicos, pressupondo-se a partir daí a reflexão, elemento fundamental na teoria do humor pirandelliano (Santini, 2007).

preservando seus misticismos e sua organicidade. Contrapõe-se, dessa forma, a um ponto de vista mecanicista e mercadológico do meio ambiente.

Os vinte cangaceiros pisam o chão em passo ritmado, respiram silenciosamente quando espreitam o perigo, reconhecem os sinais de água ou seca, quase não acendem fogueiras. Não importunam o silêncio da caatinga. Para eles, ela é o patrão, a mãe, seu único chefe. Nada então mais natural do que recorrer aos elementos de sua natureza para fazer as analogias com o próprio bando: Sabiá, Surubim, Caju, Jurema, Falcão, Coral, Tatu. Podemos compreender essa relação com o meio ambiente como uma forma de integração da exterioridade na subjetividade humana.

Nesse sentido, é importante destacar o pensamento do geógrafo Élisée Reclus (1830-1905), porque traz na relação homem-natureza uma concepção clássica³⁵, mas também moderna, o que nos ajuda a refletir a representação dos homens no cangaço e sua relação com o meio ambiente. “Reclus considera a natureza como uma mãe benfazente que nutre e alimenta, sem o ideal romântico de harmonia, pois até as plantas e animais lutam por seu território” (Henrique, 2014, p. 24). Reclus expressa em sua concepção mais lata de natureza que assim como o homem está em constante conflito com o espaço geográfico em que habita, plantas e animais também travam uma luta incessante pela sobrevivência.

A ideia da caatinga como uma mãe benfazeja, mas repleta de artimanhas, segredos e peculiaridades está presente no romance *A costureira e o cangaceiro* e é expressa por Falcão que se autointitula um filho da caatinga: “E sou um filho leal” (Peebles, 2009, p. 408). A utilização de apelidos que remetem a elementos naturais pode ser compreendida como uma relação de organicidade com o meio ambiente. O cangaceiro, ao contrário do homem da cidade não deseja modificar a caatinga. Ele quer que tudo permaneça como está, porque expressa o seu domínio não necessariamente por meio da adaptação da natureza aos seus desejos, ao contrário, o cangaceiro adapta-se às exigências da caatinga para expressar sua autoridade em relação aos habitantes desse território.

Às linhas que se seguem no capítulo quatro do romance, os homens do bando de Falcão caminham. Luzia os segue e o fim desse trajeto é a propriedade de um coiteiro. Chegam aos arredores de uma fazenda onde o algodão já havia sido colhido. “O coiteiro, seja um coronel poderoso ou morador pobre, era muito mais do que um protetor que oferecia abrigo aos cangaceiros. Atuava como intermediário comercial, espião e mensageiro” (Barreira, 2018,

³⁵ A chamada geografia clássica é resultante das concepções descritiva e matemática da geografia construídas por gregos e romanos desde a Antiguidade Clássica (Rocha, 1997).

p.109). Os cangaceiros observam de longe, como que a certificarem-se de que não há ameaça e o pouso continua sendo amigo. Até que Meia-Lua assobia e em resposta ouvem outro assobio.

Seu Chico assoma à porta. Recebe os cangaceiros em sua casa e começa a contar seu infortúnio: Seus empregados haviam partido, arrumando serviço como vaqueiros em Exu. Somente a família permaneceu: seu Chico, Tomás (o filho) e Lia (a filha). É que seu Chico vendeu parte de seu algodão colhido para um sujeito de Campina, pois seu preço era melhor. O coronel ao saber disso enviou seus capangas, seis deles, para tirar a história a limpo. No dia em que apareceram, Tomás não estava em casa. Os homens do coronel Floriano Machado roubaram seu velho rifle papo-amarelo, queimaram as camas, quebraram os santos, cagaram na cisterna. E após terem acertado seu Chico com uma coronhada, trancaram-se todos no quarto com Lia. Depois do episódio, a menina traumatizada “[...] não consegue ficar nem na mesma sala que o próprio pai. Queria que eles tivessem nos matado a ambos – acrescentou ele, escondendo o rosto nas mãos” (Peebles, 2009, p. 162).

A moral sertaneja prevê que um homem que não se vinga está acabado, moralmente morto. Não terá jamais uma boa reputação em sua comunidade. A vingança funcionará como um escudo ético pelo qual o cangaço pode ser revestido de uma visada romântica e justiceira (Melo, 2013, p. 115). Cria-se, então, a motivação, o argumento para que os cangaceiros atuem, e mais do que isso, para que um novo cangaceiro nasça. Impelido à ação, pela imposição de lavar a honra de sua família, Tomás deverá entrar para o bando e tomar parte na carnificina que será praticada pelo grupo.

Nesse ínterim, Luzia tudo observa, tenta aproximar-se de Lia. A menina, na cidade, já é considerada por todos como uma coitada que tendo se perdido não pode mais casar-se. No decorrer da narrativa é perceptível a identificação de Luzia com Lia. Luzia consegue ver a si mesma naquela menina. Sua presença simboliza uma ponte com o seu passado recente, com a vida que deixou para trás há pouco e em relação à qual tem um ligeiro sentimento de saudades. Retomaremos à frente essa passagem com mais detalhes no que concerne à personagem de Luzia. Agora nos concentraremos na ação do bando que entra na cidade de Fidalga.

Nos arredores da cidade, Falcão dá instruções para que não desperdigem balas e estejam atentos, sempre prontos a agir. “Quando tudo terminar vocês vão ter umas horas de folga. Respeitem as famílias. Respeitem as pessoas decentes” (Peebles, 2009, p. 173). O que se nota aqui na fala de Falcão é a expressão de um código de honra que, muito embora apareça de forma esparsa nas ações de cangaceiros reais, nem sempre é coerente.

É ponto indiscutível o fato de que personagens não são retratos fidedignos de pessoas reais – mesmo aquelas que se prestam a isso numa obra de ficção. O bando de Falcão conquista

a simpatia do leitor do romance, porque segue, de forma coerente, uma conduta que não fere a moral sertaneja no que se refere à violação de corpos femininos. A própria Luzia jamais é desrespeitada, nesse sentido, por qualquer um dos homens de Falcão.

No cangaço real, a relação com o sexo oposto é ambivalente, porque respeita a quem quer respeitar. Com moças de famílias amigas não se mexe, mas se a oportunidade se apresenta diante de conflitos com inimigos, ninguém é perdoado. O estupro coletivo era uma prática muito comum para o bando de Lampião. Muitas vezes, tal comportamento era justificado por um discurso espúrio. É claro que com isso não queremos dizer que haja argumento capaz de justificar uma violência contra a mulher, seja ela qual for. O que nos referimos aqui é que mesmo dentro da lógica do banditismo, as circunstâncias em que ocorriam as violações de mulheres, idosas ou crianças, nem sempre faziam parte de um esquema de vingança ou retaliação.

No final de 1929, na cidade baiana de Mirandela. Lampião ficara indignado ao saber que um homem de oitenta anos estava casado com uma mocinha. Depois de dar uma surra no marido, voltou-se para a jovem e convocou seus homens a aplicar-lhe um gera – nome que se dava no sertão ao estupro coletivo [...]. “A mulher foi comida pro velho deixar de ser sem-vergonha. Ela tava chorando, mas Lampião gostava”, contaria anos depois o cangaceiro Labareda, que também participou da curra (Negreiros, 2018, p. 52).

A ética do gera entre os cangaceiros era a de que mulheres e filhas de coiteiros não poderiam ser estupradas. Caso algum membro do bando desobedecesse a essa lei, era punido com a morte (Negreiros, 2018). O bando de Falcão, entretanto, se apresenta bastante contido nesse ponto “Só os macacos e os tarados as tomavam à força; os cangaceiros do Falcão se orgulhavam dessa distinção” (Peebles, 2009, p. 173). A ambiguidade da honra em Falcão é um elemento importante, porque é ela que vai possibilitar a aproximação amorosa entre o cangaceiro e Luzia e, posteriormente, a adesão do bando à liderança de uma mulher. Esse também é um tema que desenvolveremos logo mais.

Algo que ressalta na fala do capitão é o adiantamento do que viria depois do ataque. Os cangaceiros vão folgar, se divertir. Esse é um dado importante para pensar em como a vida segue após as ações de morte. Para o bando, sua atividade é algo muito comum, muito natural. A morte do outro é trabalho. Nada mais justo do que o merecido descanso depois da labuta.

Com a cidade cercada, Luzia como espectadora da ação e vigiada por Ponta Fina, Falcão anuncia sua chegada aos brados. Vem trazendo consigo um rapaz de pijama e roupão. De outros pontos surgem cangaceiros empurrando os capangas do coronel Machado. O espetáculo ocorrerá na praça de Fidalga.

Não se pode aludir a uma praça pública enquanto espaço do desenrolar de uma cena sem que se considere a natureza do espetáculo. Ao tratar da cultura popular na Idade Média e no Renascimento, tendo como paradigma representativo a obra de François Rabelais, Bakhtin (1987), considera o humor do povo na praça pública como “[...] um objeto digno de estudo do ponto de vista cultural, histórico, folclórico ou literário” (Bakhtin, 1987, p. 3) e subdivide a cultura carnavalesca em três grande categorias, dentre as quais encontram-se as formas dos ritos e dos espetáculos, a saber: festeiros carnavalescos, obras cômicas representadas em praças públicas.

A questão aqui é que não estamos lidando simplesmente com um rito carnavalesco ou festivo nos moldes populares. O que irá ocorrer na praça de Fidalga pode ser considerado, visto que analisamos a cena de um romance, como a representação de um espetáculo cômico, derrisório por excelência, além de uma forma parodística da dança popular conhecida como quadrilha. O que sobressai na cena, entretanto, não será a performance dos “artistas”, nem o riso do público, mas o sentido do cômico como instrumento de humilhação, e a morte como aspecto trágico que de súbito interrompe o riso. Vamos à cena:

[...] – Sou o capitão Antônio Teixeira – declarou. – Temos umas pendências para resolver com esses sujeitos aqui. E com mais ninguém.

Mandou os prisioneiros se levantarem. Baiano cutucou cada um deles com a coronha da Winchester. Tomás postou-se à sua frente. Apontou a pistola nova, segurando-a com ambas as mãos. Luzia pôde ver o tremor nos pulsos do rapaz.

– Tirem a roupa – ordenou o Falcão.

[...]

A nudez dos homens não a chocava – já tinha visto todo tipo de corpos quando tomava as medidas dos mortos –, mas aqueles estavam vivos, com o rosto reluzente de suor e os membros frouxos, não rijos. Lembrou-se dos besouros-amarelos que invadiam a casa de tia Sofia no verão. Quando eram apanhados, ficavam desamparados e viravam de costas, deixando à mostra as patinhas finas e a barriga esbranquiçada.

Ao seu lado, Ponta Fina soltava umas risadinhas. Ao redor da praça, todas as janelas continuavam fechadas. Luzia tinha ouvido dizer que o coronel Machado não deixava os seus rendeiros portarem armas de fogo. Mesmo assim, os cangaceiros tomaram lá suas precauções: Chico Caixão e Sabiá se agacharam atrás de tonéis de grãos, de armas em punho. Jacaré se acocorou junto ao tronco encalombado de um angico. Jurema e Coral, com as Winchesters engatilhadas e apontadas, esconderam-se no batente de portas.

Um outro grupo vinha andando pela rua. Estreitando os olhos, Luzia distinguiu Inteligente, com a sua sombra alongada e esguia se projetando no chão, trazendo três outros homens para a praça. Canjica vinha logo atrás. Ao contrário do que aconteceu com os outros, estes três puderam trocar de roupa: usavam calças frouxas, amassadas e túnicas de lona grosseira. Um deles carregava uma sanfona. Outro, um agogô. O terceiro, um triângulo.

– Vamos ter quadrilha – gritou o Falcão, e, em seguida, acrescentou, virando-se para os capangas nus. – Tomara que gostem de quadrilha.

Do outro lado da praça, uma janela se abriu. E, depois, mais uma.

O Falcão cumprimentou os músicos, dando-lhes uns tapinhas nas costas. Os homens seguravam firme os seus instrumentos. Mantinham os olhos baixos. O Carcará abriu um sorriso tão largo que os seus lábios se ergueram ligeiramente mesmo do lado desfigurado do rosto, que parecia contente, como se tivesse acabado de fazer uma

piada astuciosa. Já o outro lado se estirou todo, mostrando os dentes, arregalando o olho.

– Toquem – ordenou ele.

Nervoso, o primeiro dos músicos começou a tocar o agogô. O sanfoneiro acompanhou o ritmo, abrindo e fechando o fole do seu instrumento, que emitiu uma série de sons baixos e frenéticos. O tocador de triângulo apressou-se em acompanhá-los.

– Mais devagar – observou o Falcão. Depois, virando-se para os prisioneiros despídos. – Rodando, rodando.

[...]

– Rodando, rodando – gritou o Falcão. Os homens nus baixaram a cabeça. Lentamente, começaram a girar em torno da estátua de dona Fidalga, arrastando os pés. O busto de pedra parecia observá-los, com aquele queixo proeminente que lhe dava um ar severo e de reprovação. Com a mão livre, os cangaceiros se puseram a bater na coxa, marcando o compasso da música.

– Cumprimente o seu par – disse o Falcão.

Os capangas fizeram um leve aceno de cabeça.

– Alavantu! – gritou ele.

Meio sem jeito, os homens estenderam a mão para pegar a do outro. O filho do coronel hesitou, pois não queria se descobrir inteiramente. Fala Mansa lhe bateu de raspão com o chicotinho incrustado de prata. O golpe deixou um lanho vermelho nas coxas brancas do rapaz, que estremeceu e logo tratou de segurar a mão de um dos capangas. E todos erguiam e baixavam os braços, desanimados. O Falcão fez um aceno de cabeça para Baiano.

– Balancê – disse Baiano, com voz arrastada.

Os homens soltaram as mãos e, cambaleando, dirigiram-se ao que seria seu par. Seguraram-se com a maior cautela, olhando para o céu ou para o chão. Deixaram o filho do coronel sem par. Ele ficou arrastando os pés para a frente e para trás, sozinho. Um a um, os cangaceiros foram gritando comandos, mandando-os girar, fazer reverência, se curvar. Ouviram-se risos vindos de uma janela aberta. Alguns moradores da cidade tinham vindo espiar da porta de casa. Outros, perdendo o medo inicial, saíram para a rua e começaram a bater palmas.

O sol da manhã invadiu o arco da porta onde Luzia estava, aquecendo-lhe o rosto. Mesmo assim, ela sentia um estremecimento por dentro, como se tivesse tomado uma caneca de água e percebesse o líquido descendo – arrepiante, frio –, percorrendo o interior do seu corpo e instalando-se no estômago. Sentia também uma leve satisfação em ver que aqueles homens estavam sendo comandados, aguilhoados e humilhados. Exatamente como haviam humilhado Lia.

– Enfiem um dos polegares na boca – gritou Orelhinha. – E o outro no rabo!

Os homens nus fizeram o que o cangaceiro mandou.

– Troquem os polegares! – bradou Meia-Lua. E os cangaceiros caíram na gargalhada. Luzia sentiu um bolo no estômago. Fechou os olhos.

– Parem! – exclamou o Falcão. – Acabou a brincadeira.

Os homens se calaram. A sanfona parou com um guincho. Luzia abriu os olhos. O rosto dele tinha se transformado; o sorriso desaparecera. A sua face estava bem vermelha, exceto pela cicatriz branca e irregular, como se fosse um osso saindo pele afora. Então, ele desembainhou o punhal.

– De joelhos – disse.

A lâmina era tão comprida quanto o cano de um rifle. O sol refletia nas suas partes chatas. O Falcão parou atrás do primeiro capanga ajoelhado. Mandou Tomás se postar atrás do segundo.

[...]

O cangaceiro dobrou os braços. Ergueu o punhal. Parecia até uma agulha comprida. Luzia se lembrou das explicações que Ponta Fina lhe dera acerca das facas – se fosse enfiado no lugar certo, o punhal penetraria direto no corpo, perfurando coração, pulmões, estômago. Havia uma cavidade na base do pescoço do sujeito, uma depressão natural entre a clavícula e os ombros. Foi ali que o Falcão encostou a ponta do punhal.

– Para quem você trabalha? – perguntou.

– Para o coronel Machado – respondeu o capanga. – Um homem de verdade, que não é como você, seu cangaceiro vagabundo!

O Falcão sorriu. Manteve os braços rígidos, a arma perfeitamente imóvel. – Sabe por que está sendo julgado?

– Só Deus vai me julgar! – gritou o sujeito.

O Falcão esticou os braços. A lâmina penetrou naquela cavidade e desapareceu. Um esguicho fino e escuro jorrou para cima, respingando os punhos do cangaceiro. Ele soltou o ar longamente e, então, inclinou-se, como se fosse cochichar ao ouvido do capanga. Os olhos do homem se arregalaram. O corpo cambaleou e caiu para frente. Com todo o cuidado, o Falcão retirou o punhal e o entregou a Tomás (Peebles, 2009, p. 174-178).

O cangaceiro anuncia-se utilizando seu nome de batismo. Quem está ali é o capitão Antônio. O nome ao invés do apelido traduz a seriedade do assunto. Não há humor, não há camaradagem. O bandoleiro prefere apresentar-se como Antônio porque não se dirige apenas aos capangas, mas ali na praça de Fidalga pressente que uma plateia oculta por detrás das portas fechadas o está escutando “A maioria das casas era de barro e todas ficavam ali, tortas e apinhadas em torno da praça, como se uma se apoiasse na outra” (Peebles, 2009, p. 174). Trata, portanto, de deixar claro que o que quer que tenha vindo fazer ali diz respeito apenas àqueles sujeitos em trajes de dormir.

Tomás aparece na cena como um sujeito inseguro e a quem não foi permitida uma escolha. Ele apenas está ali acatando as ordens do capitão. Tudo o que faz é obedecer ao Falcão, já que sua honra depende disso. É interessante notar que o cangaceiro Beija-flor, como será chamado depois, nasce da necessidade de vingança representada no romance não como uma escolha que parte do rapaz, mas como uma ação que lhe é imposta por Falcão. A recusa em vingar a honra de sua irmã traria, talvez, uma outra desgraça sobre si mesmo. Como “amigos” da família, os cangaceiros tomariam a possível recusa de Tomás como uma afronta, uma ofensa aos seus modos de conceber a lógica das relações no sertão. A hesitação, o medo, talvez a iminência da prática de uma violência não desejada por Tomás é demonstrada pelo desfalecimento do rapaz ante a ação. Seus pulsos tremem e, depois, quando é a sua vez de sangrar um dos capangas, o rapaz fecha os olhos ao fazer a pontaria e o serviço sai sujo. Falcão tem que terminar: “– Nunca feche os olhos quando fizer pontaria – disse ele – Só piora tudo” (Peebles, 2009, p. 178).

Em se tratando da personagem de Tomás, é possível compreender o seu ingresso no cangaço mais como uma iniciativa compulsória proporcionada pelo meio em que está sujeito do que por um desejo próprio do menino. Em nenhum momento da narrativa percebe-se qualquer sanha no rapaz para entrar no cangaço. Em termos subjetivos, a entrada de Tomás na fila dos facínoras se faz sem estrondo. Ainda que exteriormente os acontecimentos sejam trágicos e a violência de grande monta, Tomás não representa o homem sanguinário, é ainda

um menino. “O garoto procurou a cavidade entre os ombros e a clavícula e preparou o punhal. Um momento antes de se inclinar para frente, estremeceu” (Peebles, 2009, p. 178).

Em alguns casos, portanto, a violência no cangaço pode ser também compreendida no âmbito de uma ação ligada a um movimento social e não necessariamente à maldade individual ou a sede de sangue por pura inclinação ao mal. É notório, no entanto, que muitos homens tornaram-se cangaceiros por serem fora-da-lei e possuírem um currículo de assassinatos nas costas, o que facilitava o ingresso na atividade, já que eram tidos por cabras valentes. Mas o que a história de Tomás traz à luz aqui é o caso daquele menino aparentemente ingênuo, pacífico e de criação simples no lar sertanejo que se vê, de uma hora para a outra, metido numa situação sem escapatória. Forçado pela lei do sertão a se tornar um bandoleiro. No fim e ao cabo, há uma variedade de violências, algumas patentes aos olhos, outras veladas, que se dão no âmbito das relações sociais entre cangaceiros, coiteiros, coronéis e jagunços.

A violência pode ser natural ou artificial. No primeiro caso, ninguém está livre da violência, ela é própria de todos os seres humanos. No segundo caso, a violência é geralmente um excesso de força de uns sobre outros. A origem do termo violência, do latim, *violentia*, expressa o ato de violar outrem ou de se violar. Além disso, o termo parece indicar algo fora do estado natural, algo ligado à força, ao ímpeto, ao comportamento deliberado que produz danos físicos tais como: ferimentos, tortura, morte ou danos psíquicos, que produz humilhações, ameaças, ofensas. Dito de modo mais filosófico, a prática da violência expressa atos contrários à liberdade e à vontade de alguém e reside nisso sua dimensão moral e ética (Paviani, 2016, p. 8).

Desse ponto de vista, a violência no cangaço é artificial e se relaciona com a ordem social, cultural e a ordem legal ou simplesmente com a consciência moral dos indivíduos. Na família de seu Chico todos são vítimas de violências. Tomás é a vítima menos aparente, mas não menos afetada pelo desenrolar das circunstâncias. Falcão, enquanto o líder do bando, demonstra o seu poder impondo sua vontade a outros. O ingresso de Tomás se dá quase que totalmente por meio de uma imposição. Lembramos aqui, oportunamente, a reflexão sobre violência proposta por Hannah Arendt na qual vincula o poder à fórmula de comandar e obedecer

E o poder ao que tudo indica, é um instrumento de domínio, enquanto o domínio, assim nos é dito, deve a sua existência a um “instinto de dominação”. Lembramo-nos imediatamente do que Sartre disse a respeito da violência quando lemos em Jouvenel que “um homem sente-se mais homem quando se impõe e faz dos outros um instrumento de sua vontade”, o que lhe dá “um prazer incomparável” (2016, p.52).³⁶

Arendt continua trazendo para a cena o argumento de Voltaire quando afirma que o poder “[...] consiste em fazer com que os outros ajam conforme eu escolho”. O Poder estaria

³⁶ Nessa citação Hannah Arendt refere-se à obra *On Power: The Natural History of Its Growth* de Bertrand Jouvenel.

vinculado à fórmula do comandar e obedecer, nessa relação está o exercício do poder. Ainda recorrendo a Jouvenel (1992 *apud* Arendt, 2016) a essência do poder está em comandar para ser obedecido, então quando se usa um instrumento para isso, como uma arma de fogo, por exemplo, não importa de onde venha a ordem, nem se é moralmente correta ou não, o poder desse comando não está necessariamente na pressuposta autoridade de quem o exige, mas no meio pelo qual é exigido.

Assim podemos compreender que o cangaceiro, armado, com revólveres, pistolas ou punhais é uma voz de comando e poder no sertão também como o é o policial legalmente investido de autoridade. Ao fim, o sertanejo, o homem simples é vencido pela arma, obedece não a uma autoridade, a uma lei, ou ao governo, mas àquele que detém o poder de comandar no momento em que demanda e exige a obediência, apontando para o outro o cano de sua arma ou o gume de seu punhal.

O Falcão ordena-lhes que tirem a roupa. Os bailes nus eram uma prática comum dos cangaceiros. A nudez é empregada como uma forma de humilhar as vítimas.

Os cangaceiros pareciam ter algum fascínio em submeter suas vítimas à humilhação de expor as partes íntimas. Ganharam fama no sertão os chamados “bailes nus”, ocasiões em que, durante uma festa, os bandoleiros ordenavam aos participantes que tirassem toda a roupa, sob pena de serem assassinados (Negreiros, 2018, p.86).

No excerto, o baile nu acontece como forma de humilhação e antecipação da pena final. Os capangas do coronel Machado serão mortos, mas não sem antes serem rebaixados diante da população local. Por um tempo, as janelas das casas permanecem cerradas, mas aos poucos, atraídas pelo chamador que anuncia a quadrilha, vão timidamente se abrindo. O tipo de riso cínico que “prende-se ao prazer pela desgraça alheia” (Propp, 1992, p.160) se estampa nos lábios de Falcão que faz as vezes de bufão cruel.

Na praça, o busto de pedra de dona Fidalga, a mãe do coronel, é personificado, “parecia observá-los”, reprovando a impropriedade daquela dança. O busto aqui pode ser lido como a representação da seriedade de caráter oficial, já que a cidade leva o nome da senhora esculpida em mármore. Sugere, então, uma conotação de estabilidade e perenidade das regras que regem o município. Isto nos recorda a perspectiva bakhtiniana a respeito dos papéis da Igreja e do Estado feudal na Idade Média “[...] o tom da festa oficial só podia ser o da seriedade sem falha, e o princípio cômico lhe era estranho” (Bakhtin, 1987, p. 8). Por serem autênticas e indestrutíveis, as festas populares acabavam por ser toleradas pela oficialidade e até mesmo legalizadas, tendo seu lugar garantido na praça pública. Portanto, o busto de dona Fidalga na praça aponta para uma regulação dialógica: de um lado a lei, a oficialidade, a seriedade

representadas pelo coronel e seus capangas; de outro, a praça, símbolo da congregação das gentes, da reunião do povo, da cultura popular e do desvio – ainda que temporário das normas –, cercada agora por cangaceiros, os foras da lei. Para que se conserve a autoridade é preciso respeito pela pessoa ou pelo cargo. “O maior inimigo da autoridade é, portanto, o desprezo, e o mais seguro meio para miná-la é a risada” (Arendt, 2016, p. 62). A chacota e o riso proposto pelo bando constituem-se numa forma de afrontar a autoridade local.

É certo que no fragmento não existe uma festa propriamente, mas alguns aspectos das festas populares se imiscuem no espetáculo de vingança dos cangaceiros. Sobre esse ponto, alguns elementos da chamada carnavalização e da paródia podem ser observados na apropriação que os cangaceiros fazem da dança popular.

Como a define o *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Câmara Cascudo (2005), a quadrilha origina-se enquanto dança palaciana, abrindo os grandes bailes da corte. Depois, popularizada, mas sem perder o prestígio aristocrático, a dança será transformada pelo povo que lhe acrescenta comandos inesperados. Com sua popularização, também vieram as variantes, como: a quadrilha caipira, o baile sifilito e o saruê (Cascudo, 2005). Ao utilizar a forma da dança de quadrilha para fins de rebaixamento e humilhação, o cangaceiro propõe um deslocamento de significação do folguedo. O que serve de brincadeira, diversão em uma festa popular, no espetáculo de vingança é empregado como castigo.

O princípio da paródia aqui não se refere ao sentido comumente empregado em literatura, porque não há texto a ser parodiado, mas uma dança que sendo reconhecidamente popular é subvertida. O *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés traz a definição de paródia como “toda a composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema ou/e a forma de uma obra séria. O intuito da paródia consiste em ridicularizar uma tendência ou um estilo que, por qualquer motivo se torna conhecido e dominante” (1992, p.388). Se a quadrilha nos moldes mais recentes já é uma apropriação parodística das contradanças palacianas – porque traz um elemento cômico, como é o caso da quadrilha caipira – a utilização das formas rítmicas e coreográficas da mesma dança no baile nu promovido pelos cangaceiros se configura na apropriação de formas já assimiladas pelo povo como ressignificação da paródia.

Então, da quadrilha é feita uma versão de paródia macabra, pois há uma recusa e um esvaziamento do modelo principal da dança, uma dessacralização. É importante compreender que embora a quadrilha não tenha um aspecto sacro, mas popular, a ideia de dessacralização aqui é a de deslocamento do lugar de pertença.

Parodiar é recusar e esvaziar, é dessacralizar sem descrever, pois só se discute e se leva em consideração aquilo em que se acredita. A paródia possui um caráter positivo, pois mata para fazer brotar novamente a criação. Recusa e esvazia o modelo original para recriar e preencher um modelo que lhe é próprio (Aragão, 1980, p.20).

Deslocada de seu uso comum, a quadrilha proposta por Falcão se traveste numa paródia infausta. A relação com o carnavalesco no sentido proposto por Bakhtin (1987) se dá em primeira instância pela referência às festas populares, como é o caso das festas juninas. Muito embora levem o nome de um santo, como São João, as festas juninas aproximam-se, pelo aspecto popular, mais do carnaval do que de eventos estritamente religiosos. “Durante as festas populares, Natal, *Mâslenitsa*, Pentecostes e São João, as pessoas entregavam-se à licenciosidade” (Propp, 1992, p.168). A visão carnavalesca pressupõe a oposição ao sério, ao monológico e ao dogmático, sendo assim fica fácil entender como o mundo da cultura popular “[...] constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um ‘mundo ao revés’. É preciso assinalar, contudo, que a paródia carnavalesca está muito distante da paródia moderna puramente negativa e formal” (Bakhtin, 1987, p.10).

Em segunda instância, não se pode deixar de notar que diferente do aspecto carnavalesco do riso, enquanto uma manifestação geral, jocoso, alegre e cheio de alvoroço (p. 11), a ridicularização dos capangas é aspecto relevante que produz a nova versão da dança. O sentido do riso na quadrilha de Falcão é satírico, não humorístico. A exposição das partes íntimas pela total nudez dos capangas se assemelha à liberação dos instintos baixos em ritos carnavalescos, mas não é isso efetivamente o que está acontecendo, porque não são os homens que expõem seus corpos por prazer e/ou libertinagem. A obrigatoriedade, a imposição é que garante a vulgaridade, a indecência. O caráter de rebaixamento é corroborado ainda pela comparação que Luzia faz com os “besouros-amarelos que invadiam a casa de tia Sofia no verão”, comparando os “membros frouxos” dos capangas às barrigas brancas dos besouros indefesos quando virados de costas.

Há uma junção de riso maldoso com riso cômico – pressuposto pela derrisão -, mas o riso imoderado³⁷, característico das praças e dos bufões e das diversões populares (Propp, 1992), é abafado pela própria paródia. Em outras palavras, o riso imoderado é limitado pelo elemento trágico que cala o público. A brutalidade do sangramento dos capangas emudece o riso, por isso é que a versão parodiada da quadrilha abafa o riso largo e aberto que se apresentaria caso o folguedo ocorresse em sua esfera sacralizada. Falcão é, ao mesmo tempo, o

³⁷ Propp (1992) salienta que o riso imoderado pode ser chamado de riso rabelaisiano. Conforme sugerem os estudos perpetrados por Bakhtin (1987), refere-se assim ao riso carnavalesco. Dessa forma, o baile de Falcão apresenta motivos carnavalescos pela imitação e transformação da dança popular da quadrilha, mas impossibilita o riso imoderado pela presença do medo e a espetacularização da morte.

chamador/ marcador da dança e o bufão cruel. Ele conduz o espetáculo de uma dança popular numa versão lúgubre, não pela nudez, mas pela presença do medo.

O leitor sabe que o dia amanheceu pela incidência de raios de sol no arco da porta onde Luzia está recostada. É no discurso indireto livre que o narrador evidencia o medo por meio das sensações de Luzia. O povo parece perder o medo momentaneamente, mas os sentidos de Luzia não se deixam embotar pela música, pela dança, nem pela comicidade daquela quadrilha arranjada. É preciso salientar que o parágrafo que descreve a percepção de Luzia vem logo em seguida àquele que narra a disposição recém adquirida do público para a gozação. Aqui se demonstra a interrupção brusca do riso que não passa de sátira, não se eleva à empatia do humor, nem se alarga no riso desenfreado. Falcão para bruscamente e seu semblante muda num átimo, deixando claro com isso que seu objetivo não é entreter a plateia. A impressão que se tem ao ler esse trecho é a de que tão somente o povo começa a se abrir à diversão, ao riso e à descontração, Falcão os faz despertar do enlevo da folgança e de maneira abrupta corta os fios de qualquer empatia entre os cangaceiros e os espectadores.

As expressões como “estremecimento por dentro”, “arrepiante” e “bolo no estômago” denotam o sentimento de medo que parece ter se suspendido nos espectadores da cidade, pelo menos por algum tempo. Como em todo o capítulo a narrativa é perpassada pela perspectiva de Luzia, por ela traduz-se o espaço, as ações das personagens, e até mesmo o tempo. A antítese que se constrói com a imagem do sol que aquece o rosto de Luzia, e o frio, que lhe percorre interiormente, fortalece a significação do sentimento de desordem e confusão que tomam a personagem de forma crescente até o desfecho da cena. Quando ela abre os olhos o rosto de Falcão é outro. De bufão cruel, torna a ser um cangaceiro, um vingador. E como se o sangue do corpo todo lhe assomasse à face, o rosto avermelha-se. Para ela, o que Falcão está prestes a fazer é um mistério de prazer e aborrecimento.

Segundo boatos, lá em Taquaritinga, o Falcão tinha sede de sangue, dizia-se que era algo que ele adorava. Mas Luzia já tinha matado cabras, galinhas e teiús; sabia como ficava fácil partir um pescoco, cortar um tendão, abrir uma barriga. E como era chato. O sangue fazia uma sujeira danada, dava um trabalhão. Aparecia depois que tudo o que era importante já tinha acontecido. Lembrou do rosto de Falcão durante a quadrilha e o interrogatório: aquele ar inebriado, o sorriso meio enlouquecido. A humilhação e a exibição pública daqueles homens lhe deram prazer. Mas todos ali tiveram a mesma sensação, inclusive ela. Não tinha se deliciado quando ele os mandou tirar a roupa, se curvar, se pôr de joelhos? Não tinha prendido a respiração quando ele sacou o punhal e calmamente o enfiou com a maior facilidade naqueles pescocos? Luzia sentiu o estômago embrulhado. O pulmão do segundo homem murchou, desaparecendo dentro do corte profundo. Os outros foram caindo no chão como sacos de farinha. A moça sentiu a saliva grossa e quente. Esgueirando-se da porta onde estava, saiu correndo (Peebles, 2009, 178-179).

Seria ela também capaz de sentir esse prazer? De matar com facilidade? O ar inebriado de Falcão, seu sorriso enlouquecido, tudo isso causa uma impressão em Luzia que a faz refletir sobre a naturalização da violência: como é fácil matar quando já se sabe como fazer. Satisfeita com a humilhação dos capangas, a personagem fica perplexa diante da capacidade de deliciar-se com a vingança. A personagem foge da cena porque chega a um ponto de intolerância. Luzia vê pela primeira vez, os cangaceiros em ação e se choca com a violência.

Na literatura brasileira, constantemente, a violência se relaciona com temas associados a imagens do corpo humano, em um arco que vai desde a sexualidade até a tortura e a morte. Em algumas obras, a violência comparece como processo coletivo, ligado a movimentos sociais ou ações de Estado. Outro horizonte importante é a ligação entre violência, perda e melancolia (Ginzburg, 2017).

O horizonte da perda e da melancolia ligadas à violência é explorado no excerto. O fascínio e o encanto que antes aparecem como elementos motivadores da fuga de Luzia com os cangaceiros dá lugar à perda da inocência por participar do que seria para ela um rito iniciático de brutalidade. No próximo tópico, veremos que a trajetória da menina, depois mulher, é marcada por dois momentos cruciais de transformação depois de sua saída com o bando, o primeiro assinala a aceitação de Luzia no bando, o segundo a sua própria ascensão enquanto cangaceira. Este se dá de forma gradual e o episódio que acabamos de ler é um dos primeiros momentos na construção do perfil cangaceiro de Luzia.

O episódio da vingança termina com Luzia tentando, sem sucesso, se esconder em uma igreja para fugir dos cangaceiros; com os homens espoliando os corpos, que depois são amontoados na varanda do coronel; com os preparativos para uma festança que ocorre durante aquela noite, momento no qual Luzia será presenteada com a máquina de costura, conforme vimos anteriormente.

O riso que deságua em sangue é o deboche que precede a destruição do objeto da sátira. A vingança que Falcão perpetra não é apenas a sentença de morte, mas um tipo de humilhação que reivindica o lugar de poder. A festa que segue o rito de morte é uma demonstração de domínio “Não era coronel. Mas, naquela noite tinha o poder de um coronel” (Peebles, 2009, p.183). O povo parecia ter se esquecido de que o coronel voltaria e também iria querer vingança, porque “[...] a vingança é um direito de todo homem da caatinga. E quando ele voltasse, os homens e as mulheres de Fidalga seriam obrigados a paparicá-lo, exatamente como estavam fazendo com o Falcão, simplesmente para salvar a própria pele” (p. 183). A relação do homem sertanejo com coronéis e cangaceiros nunca é estável, está sempre na corda bamba e pende para o lado em que ficará em menos desvantagem, já que não possui poder algum para defender-se

sozinho. Entretanto, a ordem da tirania no sertão acaba por ser mantida por todo o povo, como observa Arendt

Até mesmo o tirano, aquele que governa contra todos, necessita de quem o ajude a perpetrar a violência, ainda que sejam estas pessoas pouco numerosas. Entretanto, a força da opinião pública, isto é, o poder do governo, depende dos números; é ela “proporcional ao número a que se associa”, e a tirania, conforme descobriu Montesquieu, é, portanto, a mais violenta e menos poderosa forma de governo. Certamente, uma das mais óbvias distinções entre o poder e a violência é que o poder tem a necessidade de números, enquanto que a violência pode, até um certo ponto, passar sem eles por basear-se em instrumentos (2016, p. 58).

O poder e a violência, o riso que deságua em sangue, não são comportamentos estanques, embora possamos distingui-los teoricamente, no movimento das sociedades, nem sempre é possível observá-los de forma pura. No sertão nordestino era necessário, como afirmou Graciliano Ramos (2014), manter sempre vivo o sentimento de terror, sendo este a arma mais eficaz do cangaceiro. Os “[...] sertanejos pobres [...] viviam entre a cruz e a espada, vitimados pela violência de soldados e cangaceiros, pelo abandono do governo e pela inexorabilidade das secas” (Negreiros, 2018, p. 175).

A violência patente do excerto tem a função de representar a atividade cangaceira sob uma ótica mais realista e menos romantizada. Preserva, entretanto, resquícios de fascínio, mesmo desmontando em parte a aura heroica de que possa o cangaceiro ser revestido. Isso principalmente se observa quando do ingresso de Tomás no bando. Assim sendo, bem lido, o excerto do baile nu descortina um panorama desencantado sob o olhar do leitor para que se garanta o teor necessário de verossimilhança no romance, embora em outros aspectos – como o código de conduta do bando de Falcão – a narrativa busca preservar a empatia do leitor, o que possibilitará o desdobramento do enredo no que podemos chamar de uma estória sedutora, não apesar de, mas justamente porque mobiliza um tema tão complexo como o do cangaço.

Até aqui, intentamos traçar um argumento circular em torno da ideia de cultura popular nordestina e cangaço. Abrimos a roda tratando da apropriação que a cultura popular tem feito do tema do cangaço, ao mesmo tempo em que a obra literária bebe também nessa fonte, relendo o cangaceirismo sob um prisma já cristalizado no interior das narrativas do povo. Para isso, falamos sobre o conceito de cultura popular; o cangaço enquanto tema e seu aproveitamento na literatura escrita. Em seguida, voltamo-nos para a representação das manifestações populares que compõem os excertos transcritos do romance, em que se destacam a proeza vingativa do bando no misto riso, escárnio, festa e morte.

A seguir, percorreremos a construção das personagens que protagonizam o cangaço no romance, espreitando as faces de Falcão e Luzia em contraponto com os correlatos da vida real

Lampião/Antônio Silvino e Maria Bonita. Só depois é que finalmente voltamos o foco para a ambivalência feminina/rude da cangaceira, buscando compreender como essa dubiedade é possível e é representada no romance.

3.2 A trajetória de brasilidade nas personagens de Falcão (Carcará), o cangaceiro e Luzia, a costureira.

Neste trabalho, o romance *A costureira e o cangaceiro* vem sendo estudado de uma forma abrangente, mesmo porque se trata de um primeiro estudo e, primordialmente de reconhecer a obra literária dentro do escopo do romance nacional brasileiro. Por isso, em grande parte, a cultura nordestina ocupa um espaço no argumento como um elemento indispensável para os sentidos do romance e, por isso, um aspecto essencial na afirmação da identidade brasileira. Assim, não se pode dispensar a correlação das personagens fictícias com a realidade histórica e social do banditismo no Nordeste. Não há novidade nessa afirmação, pois todo o trabalho argumentativo até aqui vem demonstrando o lugar do real instituído na ficção narrativa.

As personagens de quaisquer literaturas estariam relegadas à incompreensão se não configurassem o que está de certo modo pré-configurado no mundo da experiência humana. Comportando afetos, valores e ideologias, as personagens assumem uma *feição epistêmica*, translingüística (Reis, 2005), que estimula o engajamento do leitor com o universo do texto ficcional.

Como vimos, o cangaceiro há muito se tornou um personagem na gesta popular. Isso significa que, da realidade dos bандos surge uma imagem: a figura do homem livre de quaisquer imposições, dono de seu destino e de suas vontades, sem lei nem rei. A figura mítica do herói que se expressa na personagem do cangaceiro aparece sobretudo pelo modo de vida que o homem, sertanejo, pobre, injustiçado ou mau e assassino, abraça. O louvor ao heroísmo cangaceiro não se dá pela fama das atrocidades e crimes, antes se realiza pela propagação das proezas e feitos de coragem, ousadia, que revelam uma natureza quase sobre-humana desses homens fustigados por todo tipo de adversidades impostas pelo meio físico, econômico e social. “O povo admira no cangaceiro, no bandoleiro audaz o destemor e não o ato criminoso” (Cascudo, 1953, p. 31 *apud* Siqueira, 2009, p. 158). O cangaceiro perfaz, para tanto, a personagem idealizada do sertanejo que morre, mas não se rende.

Por que nos referimos, então, a uma trajetória de brasilidade na construção dessas duas personagens e por que escolhemos Falcão e Luzia em detrimento de outras?

Desde o início, ao tratarmos do romance, falamos de identidade, mais propriamente, de um romance que, escrito em língua inglesa, emerge primordialmente da cultura nordestina

brasileira. Assim, todo o caminho da pesquisa que envolve as leituras paralelas ao romance e remetem ao período histórico e social da época em que se assenta o enredo conduzem necessariamente à relação das personagens fictícias com correlatos da vida real. Falcão e Luzia podem representar com certa mobilidade e deformação³⁸, principalmente no imaginário do leitor comum, o primeiro casal de cangaceiros de que se tem notícia na história, Lampião e Maria Bonita. Os amantes, sendo muito mais do que figuras históricas, transfiguram-se em parelha mítica na cultura popular e servem como modelo para tantas outras representações na literatura, no teatro e no cinema. No mais, há também que se preservar um procedimento de recorte necessário sempre que se estuda um romance extenso, ao que Falcão representa o homem cangaceiro. Todos os cangaceiros estão em Falcão, porque em meio ao bando ele é a personagem de destaque e a que apresenta maior profundidade. Luzia, por conseguinte, alude ao ingresso feminino nas fileiras do cangaço, mas a sua trajetória dista em grande parte do percurso das mulheres no cangaço de um modo geral, como veremos.

É necessário ressaltar que tratamos de personagens de ficção, considerando-as construtos discursivos inteiramente ligados ao intuito organizacional do romance. Ou seja, são seres de papel totalmente dependentes das estruturas que os enformam e lhes garantem verossimilhança, coerência, bem como ilusão de plenitude. Afinal, “[...] as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção” (Ducrot e Todorov, 2010, p. 210). Não obstante, a estrutura do romance dialoga com o fato de que a obra pertence a um domínio sistemático no qual atuam simbioticamente a entidade autoral e o público leitor. Portanto, ainda que se tenha em mente a composição estrutural e discursiva na qual operam a técnica, o fator semântico relativo ao significado remete ao simbólico, o qual por sua vez só se concretiza no ato da leitura, na socialização do romance, no encontro da obra com a finalidade para a qual foi elaborada.

É comum, por isso, que as fronteiras entre ficção e realidade não estejam tão estritamente demarcadas no imaginário do leitor comum. Como sugere Reis, “Os mundos possíveis ficcionais, não devem ser entendidos, todavia, nos termos de uma plena autonomia em relação ao mundo real e ao conhecimento empírico que dele temos” (2018, p.78). Assim sendo, é possível estabelecer uma correlação entre personagens fictícias e pessoas reais, desde que haja parâmetros delimitadores que balizem o estudo entre literário e extraliterário, ficção e história.

³⁸ Podem representar, porque não representam objetivamente Lampião e Maria Bonita na medida em que há variações e aproveitamento de outras figuras históricas na composição do casal.

A metodologia dessa análise, portanto, não se fixa na comparação entre o casal fictício e o histórico, até porque as personagens de Falcão e Luzia não são uma caricatura estrita do casal Lampião e Maria Bonita, pelo contrário, como personagens complexas, mobilizam no âmbito da representação literária, além da fabulação de si mesmas, outras figuras históricas do cangaço. São, como nos diz Cândido (1968, p. 72) “Personagens construídas em torno de um modelo real dominante, que serve de eixo, ao qual vêm juntar-se outros modelos secundários”. Portanto, apontar justaposições e distanciamentos parece interessante, mas só é proveitoso em uma análise quando o destaque das ocorrências de similitude for sugerido pelo próprio texto literário, conduzindo a uma leitura que explore os efeitos de sentido resultantes na caracterização das personagens e no sentido geral do romance.

Há, pelo menos, dois aspectos determinantes que configuram um retorno do olhar para a brasiliade que marca, de um modo geral, as personagens do romance, e de um modo particular Falcão e Luzia, com maior ou menor incidência, são eles: (i) o caráter do ser cangaceiro em sua gênese irredenta, que delinea um traço identitário de apelo às origens da liberdade pré-colonial (isso se manifesta em todas as personagens ligadas ao cangaço no romance); (ii) a relação com o espaço da caatinga e suas peculiaridades climáticas que determinam em grande parte as condições de sobrevivência e permanência do *status* das personagens habitantes desse meio ambiente, mas também produz a transformação de Vitrola em a Costureira (apelido esse que expressa a ambivalência entre aquela que borda tecido e também costura homens à bala), e de Falcão, (o líder) em Antônio, o homem.

A personagem de ficção não se desenha apenas pelos atributos físicos e/ou psicológicos que se engendram no discurso literário, mas principalmente pelas aproximações e distanciamentos, nitidez e contraste que se estabelecem entre uma personagem e outra, entre personagem e espaço, na continuidade ou descontinuidade temporal, pois “a rede de relações a que pertence a personagem romanesca estende-se também aos lugares e aos objetos” (Bourneuf; Ouellet, 1976, p.201). Os dois aspectos determinantes, já referidos, englobam, por assim dizer, as particularidades dessas personagens. Equivale dizermos que tanto por meio do caráter irredento do cangaceiro, como do espaço circundante, é que se configuram as minúcias da aparência física, como corpo, adereços, e traquejo comportamental. Exterioridades ao que se origina em motivos psicológicos e sociais.

Em outras palavras, podemos dividir os atributos de Falcão e Luzia em dois grupos. O primeiro relacionado aos aspectos visuais, características físicas, vestimentas e modos comportamentais facilmente perceptíveis e que não requerem nenhum olhar aguçado ou experiente para que sejam assimilados. São informações sobre a personagem que estão dadas

ao leitor de forma pronta e mais ou menos acabada. O outro grupo corresponde aos elementos subjacentes aos visíveis, tais como: movimentos psicológicos que se imiscuem a motivos sociais – externos à personagem. São elementos que circundam a personagem e reforçam os fatores visíveis, ampliando seu significado. Vejamos como isso ocorre no texto literário.

As descrições físicas de Falcão aparecem de forma parcial em diversos momentos na narrativa. Ao longo do romance o leitor vai formando a imagem do cangaceiro que se apresenta “em carne e osso” no primeiro encontro ao acaso que tem com Luzia, quando a moça está abrindo as gaiolas dos passarinhos de um fazendeiro coiteiro do bando. Nessa cena, a imagem do homem está justaposta à do cangaceiro. “[...] usava um chapéu de abas largas, como um fazendeiro, mas, em torno da copa, tinha um cordão de ouro e não uma fita. O cabelo lhe batia nos ombros. Nas mãos, trazia uma pistola de cano grosso” (Peebles, 2009, p. 72). Antes desse momento, porém, o Falcão será apresentado ao leitor por meio de outros recursos retórico-narrativos. Usei a expressão “em carne e osso” para enfatizar a feição lendária que reveste o líder do bando até o momento em que efetivamente aparece como personagem atuante, embora seu caráter mítico não desapareça de todo ao longo do romance, apontando para um sintoma de permanência de mistério, mesmo após sua morte, como veremos. Essa aparência mítica surge nas narrativas do povo.

Todos conheciam a história do Falcão. Aos 18 anos, ele tinha entrado para o cangaço depois de matar o célebre coronel Bartolomeu de Serra Negra em seu próprio escritório, conseguindo passar por todos os capangas e estripando-o com um abridor de cartas. Mais tarde, depois de um ataque à cidade de Rio Branco, os moradores locais tinham lhe dado o apelido de Falcão porque ele arrancou os olhos das suas vítimas com a ponta da faca. Naquelas terras áridas que ficavam ao pé de Taquaritinga, havia uma ave, o carcará, que descia a toda e comia os olhos e a língua de cabritos e bezerros.

[...]

Dizia-se que o Falcão trazia ao pescoço um colar de olhos ressecados de suas vítimas. Dizia-se que ele era enorme, louro e de olhos azuis, como um daqueles soldados holandeses de antigamente. Outros, porém, diziam que era baixo, atarracado e moreno como um índio. Havia quem dissesse que o Falcão era o diabo em pessoa (Peebles, 2009, pp 55-56).

Nota-se no excerto que nos dizeres do povo, Falcão é um homem de prodígios. Sua entrada no cangaço é célebre, porque sozinho consegue romper as forças de proteção ao coronel e matá-lo brutalmente com um objeto que inicialmente não é uma arma. O apelido que recebe alude ao ritual que pratica após matar suas vítimas. Mais uma vez, é o povo que conta a história do ataque, incluindo aí a origem da alcunha.

O uso do pronome *todos* em *todos conheciam a história do Falcão* e do verbo *dizer* no pretérito imperfeito do indicativo mais a partícula *se* como índice de indeterminação do sujeito

em *dizia-se que*, reforça a origem incerta, legendária, das histórias que circulam a respeito do cangaceiro. Ao leitor cabem as opções de crer no povo, desconfiar do que dizem ou apostar nos desdobramentos da narrativa. De todos os modos, a personagem do líder cangaceiro vai se apresentando no romance de forma gradual, de maneira que certas afirmações serão confirmadas, outras refutadas, e, algumas, como a de sua entrada para o cangaço, por exemplo, permanecerão calcadas na versão popular dos acontecimentos. O narrador vai graduando a quantidade e a qualidade das informações sobre a personagem na medida em que pretende revelar ou ocultar cada uma delas. Como uma personagem esférica, para considerarmos a tipologia de Forster (1974), Falcão tem a imagem expandida aos poucos e é capaz de surpreender outras personagens, como por exemplo Luzia, e também o leitor.

O tipo de figuração que apresenta Falcão sob o olhar de outros, mas primordialmente um olhar indireto embasado *naquilo que dizem* sugere a forte presença da fabulação do maravilhoso na cultura popular nordestina e remonta às raízes míticas “que alimentaram a alma brasileira e permearam o contexto sócio-econômico, favorecendo a permanência e proliferação de histórias ligadas aos heróis da cavalaria” (Siqueira, 2009, p. 169). O costume de histórias narradas em serões perpetuou-se no sertão nordestino, então

Essa valorização das façanhas e a aceitação da violência como inerente ao cotidiano, aliada à apreciação das histórias de cavalaria e de heroísmo, possibilitou que os protagonistas desses romances, xácaras e novelas fossem identificados, no sertão, aos cangaceiros [...] (Siqueira, 2009, p. 171).

Quando Peebles opta por trazer, num primeiro momento, Falcão mediante as narrativas populares, considera a feição cultural, no caso a brasileira, como um artifício textual válido na figuração de uma personagem não pouco importante na economia do romance. A romantização da figura de Falcão, imaginado como um homem alto, forte e loiro remete ao contexto histórico de formação social do nordeste brasileiro com a imigração holandesa, associando-o a um típico cavaleiro europeu. Nas linhas subsequentes, porém a imagem se transforma e o cangaceiro é retratado como um homem atarracado de aparência indígena. Esse desmonte da figura do chefe do bando faz parte da maneira característica de identificação do outro na cultura popular. O desconhecido passa a ser um mistério e a sua imagem não é fixa, mas descontinuada.

É somente a partir do encontro ocasional com Luzia que Falcão se concretiza na narrativa e ganha corpo, rosto, mãos e pés significativos. Esse homem até então, lendário, materializa-se, torna-se literalmente mensurável, já que o segundo encontro entre Falcão e Luzia ocorre para que as costureiras, ela, sua irmã e sua tia, tirem as medidas dos cangaceiros que necessitam de camisas, gibões e calças novas.

– Então, vou tirar as medidas para fazer uma camisa e um gibão – disse ela, obrigando-se a encará-lo. O Falcão tinha o nariz comprido, com o osso quebrado. A bata que usava estava amarelada no colarinho e debaixo dos braços. Por trás do perfume do sabão de barba e da loção de sândalo do coronel, dava para sentir o mesmo cheiro forte, animalesco, daquela manhã lá no morro. – Vai ter de tirar isso – observou Luzia, apontando para o lenço verde que ele trazia amarrado no pescoço. Agiria como se tivesse tirando as medidas de um cadáver, trabalhando depressa, em silêncio, calculando aproximadamente tudo o que pudesse. Ele obedeceu. Suas mãos eram escuras e tinham as veias saltadas. Os anéis que usava – um em cada dedo grosso – tilintavam, esbarrando uns nos outros enquanto ele desatava o nó do lenço e o embrulhava na mão (Peebles, 2009, p. 89).

Ao longo das páginas do capítulo dois, Falcão será descrito como um homem de voz grossa e profunda, com uma cicatriz de dois dedos de largura na face direita “[...] que começava no canto dos lábios grossos e ia desaparecer atrás da orelha” (p.73). Esse lado do rosto parece permanentemente paralisado pela lesão que deixou a cicatriz. Seus dedos das mãos são “[...] curtos e grossos como uma penca de bananas” (p.73). “As solas dos seus pés eram grossas, cheias de calosidades. Os dedos surgiam ali como brotos que nascem de batatas velhas, guardadas há muito tempo numa despensa” (p.86). Os detalhes de sua fisionomia e aparência de um modo geral só surgem quando esse segundo encontro acontece. Nesse momento, em que Luzia tem de medir Falcão, é que o narrador utilizando-se do pretexto observador de Luzia vai descrever o cangaceiro, fazendo comparações com coisas triviais do cotidiano da costureira.

Começa pelo rosto, o nariz de osso quebrado, desce para a bata suja e com manchas de suor. Depois salienta-se o cheiro do homem, odor animalesco insistente que o banho não é capaz de tirar e o perfume não pode encobrir. As mãos escuras e de veias saltadas se destacam pelo adereço dos anéis nos dedos e se movimentam desatando um lenço no pescoço. Nota-se que junto aos elementos da impressão física que o corpo de Falcão causa – uma imagem tosca, rústica, até animal –, estão os anéis e o lenço, adereços delicados, que sugerem sofisticação, refinamento e elegância. A imagem do capitão é construída na ambivalência aparente e comportamental.

Dos atributos físicos de Falcão, a face dividida pela cicatriz e o olho doente – que lacrimeja de forma incessante – são aspectos de relevância na construção da personagem, mesmo porque são marcas visíveis que o diferenciam diante dos demais cangaceiros, sendo referidas inúmeras vezes ao longo do romance.

O lado do rosto que não tinha cicatriz se mexeu demais, retorcendo-se e erguendo-se como se puxado por cordões invisíveis. Parecia jovem e cheio de vida. O lado desfigurado, porém, permaneceu plácido, sério. Tinha um ar sensato, como se reprovasse o comportamento da outra metade. Apesar da cicatriz, o lado direito de sua boca se moveu de leve, com os lábios se entreabrindo e se fechando quando ele falou.

A pálpebra direita desceu devagar, de um jeito lânguido, como se ele estivesse lhe dando uma piscadela. Esse olho estava marejado. O Falcão o enxugou com um lenço e foi para o quintal, ficando bem longe da fila formada pelos seus homens (Peebles, 2009, p. 88).

No rosto de Falcão está desenhada a ambivalência do ser cangaceiro, sua reputação dividida entre os epítetos de herói e vilão. A origem da cicatriz só será desvelada mais tarde, quando o coronel Clóvis conta a Luzia sobre o coronel Bartolomeu, revelando que o homem era o pai do cangaceiro. A mãe de Falcão, uma pobre coitada, engravidara de Bartolomeu, espalhando aos quatro ventos que ele havia se aproveitado dela e exigindo-lhe dinheiro. Assim, o coronel decide matá-la. “Eles deram um tiro nela e fizeram isso no rosto do garoto” (Peebles, 2009, p.263). Esse argumento esclarece a morte do coronel Bartolomeu e incorre no que Mello (2013) chama de escudo ético para ingresso no cangaço, propiciado pela vingança. Certo é que nos momentos decisivos, nas ações do bando, na exteriorização de sentimentos o rosto de Falcão exibe a ambiguidade nas expressões.

O capitão é um homem dividido: de um lado a fala grave, pausada, os gestos cordiais, a fé e as orações, a humanidade “[...] viu um talho no pescoço dele, decerto de fazer a barba, e uma gotinha de sangue tinha se formado na sua pele morena” (Peebles, 2009, p.89-90). De outro, o imperativo de suas ordens, a impiedade, as ações de violência extrema. O poder hipnótico daquele rosto fendido conota de maneira ostensiva a vida no cangaço. O cangaceiro é aquele que em sua imagem representa todo o tipo de contraste a que é submetido o homem que vive no nordeste pastoril, onde morte e vida convivem, violência e paz trocam turnos.

E mais que no sertão o cangaço viria a requintar-se notavelmente, tanto sob o aspecto quantitativo quanto sob o qualitativo, pelo aporte de uma rica tradição de violência, muito própria – como vimos – do ciclo do gado, de que esse sertão não foi apenas cenário, mas condicionante decisivo (Mello, 2021, p. 78).

Por isso, o enigma da figura do cangaceiro é o próprio mistério que rodeia a vida no sertão, na caatinga, lugar inóspito que, de repente, surpreende com a sombra de um umbuzeiro, o balido de cabras ou a água que se esconde dentro dos xique-xiques.

Wagner Barreira em *Lampião e Maria Bonita: uma história de amor e balas* (2018) traça uma biografia sucinta do casal em que revela dados da vida cotidiana de Virgulino Ferreira da Silva antes e depois de se tornar um bandoleiro famoso. Barreira conta que o homem tinha um modo de falar “[...] calmo e decidido, relata Macedo, falava sem se perturbar, pesando as palavras” (Barreira, 2018, p. 98). Como Falcão, a fala suave e profunda associa-se à autoridade que detém. Um homem respeitado e não pouco temido, não necessita gritar com aqueles que lhe devem obediência. Como se esperasse outros modos, Luzia demonstra surpresa, quando vê

Falcão conduzindo as orações, diferentemente do padre Otto, com o tom de voz profundo e tristonho, rezando com tamanho fervor que chegava a deixar sua voz embargada. “Quando isso acontecia, o Falcão parecia frágil, confuso. O que provava que ele era um homem como qualquer outro, e isso era um consolo” (Peebles, 2009, p. 146).

A religiosidade é colocada ao lado do homem, de suas fraquezas, seus receios, sua sujeição a todo tipo de infortúnios. O herói assemelha-se a um deus e em sua trajetória consegue sobrepujar os obstáculos, vencer seus medos e minimizar as fraquezas. Aqui, o cangaceiro se assemelha ao homem, temente a um poder que lhe é infinitamente superior. Então, o perfil de heroísmo, entendido no aspecto clássico do herói capaz de feitos terríveis, não só bons, se coaduna à humanidade em face do místico religioso.

O Falcão se ajoelhava no centro do círculo de oração. Não tirava os olhos do chão e dizia as preces lentamente, pronunciando as palavras mais longas sílaba por sílaba, como se as houvesse decorado, mas não soubesse exatamente o que significavam.

– Amado Senhor – principiava ele, com aquela voz profunda e firme. – Que foi enviado do seio de Deus para absolver os nossos pecados, concedei-nos a vossa graça e o vosso perdão. Afastai a fúria dos nossos inimigos e acolhei a nós, vossos filhos, em vossos braços misericordiosos.

Mantinha as mãos postas, bem apertadas. As unhas, curtas, tinham uma bordinha branca. Diariamente, pela manhã, ele as esfregava com uma escovinha de cerdas duras. À noite, geralmente se sentava sozinho, afastado da fogueira, e ficava olhando fixo para a escuridão da caatinga. Erguia o nariz e respirava fundo, com um ar concentrado, como se farejando um cheiro qualquer. Certas noites, conversava com Baiano. Luzia não conseguia ouvir o que diziam. Só via um cigarro de palhameticulosamente enrolado balançando entre os seus lábios grossos e retorcidos. Quando acabava de fumar, esfregava o rosto vigorosamente, parecendo até que tentava trazer de volta à vida o lado deformado (Peebles, 2009, p.144-145).

Essa junção do homem criminal com a fé religiosa de elementos cristãos é mais um dos aspectos enigmáticos no cangaço. Como aproximar o homem facínora do Deus cristão misericordioso, justo e piedoso? Para isso, não raro se veem distorções na profissão da fé católica, justaposta a uma gama de superstições e credices de toda sorte. Ao pronunciar as palavras da oração, Falcão o faz de forma mecânica, assim a impressão que causa não é a de estar espiritualmente conectado com o sentido que as palavras evocam. A descrição das mãos postas, apertadas, não se prolonga como um sinal de devoção. Essa imagem piedosa é rompida pela prossecução narrativa. A sequência é encadeada de maneira a tomar as mãos postas como pretexto para a observação do gesto cotidiano de asseio das unhas. O que aponta para a observação das mãos em si mesmas e não do sentido contido no gesto que encenam. Repete-se aqui, portanto, de modo enfático a mecanização do ato religioso, como que a afirmar o esvaziamento do significado da oração.

A sequência narrativa se encadeia de forma a demonstrar metaforicamente a relação do homem cangaceiro que busca aliar-se ao sobrenatural, porque quer proteção. E o sentido é mesmo o de uma relação de aliados. Assim como o cangaceiro não se submete ao coronel, nem ao poder do Estado, não se submeterá aos mandamentos de Deus de forma plena. Em seus termos, Deus serve de ídolo ao qual são dirigidas orações que buscam apenas as bênçãos, mas que não se comprometem com as leis divinas.

Embora o aspecto religioso aponte para a humanização do sujeito, não é pela oração, nem pelo gesto das mãos que, nesse excerto, Falcão encontra algum tipo de enlevo místico. À noite, quando está sozinho na escuridão da caatinga, é que se concentra. O sentido que se esvazia na oração repetida e decorada parece existir no momento de silêncio e meditação do cangaceiro. O lado bom, o não deformado de sua personalidade, não tomado pela vingança, pela cobiça, pelo mau, parece surgir com força no momento de solitude, porque é justamente quando acaba de fumar que Falcão esfrega o lado ruim de seu rosto, como se desejasse que esse também voltasse à vida.

Aqui pode-se inferir que o cangaceiro num momento de contemplação, reflete sobre si mesmo, e o faz de uma forma que não é capaz de conseguir por meio de suas orações repetitivas. Dessa forma, o encontro do homem criminal com a religião, ou supostamente o que entende por religião, não pode salvá-lo de sua sina, porque está esvaziado de seu sentido, não exercendo qualquer tipo de influência benéfica em seu comportamento ou consciência.

Sabe-se que Lampião ajoelhava-se junto do bando e conduzia as orações aos domingos. Era um improvável devoto, “[...] levava consigo [...] ao menos oito orações protetoras diferentes, impressas ou manuscritas [...]” (Mello, 2021, p. 91). Dentre elas, a oração da Pedra Cristalina que é recitada por Falcão no romance

O Falcão saiu do meio do semicírculo. Parou bem diante dela. Luzia fechou os olhos. Fez-se um longo silêncio e, depois, ouviram-se o barulho de gente se mexendo e um ruído mais surdo. Quando a moça abriu os olhos, ele estava ajoelhado à sua frente. O bando todo também tinha se ajoelhado sem desfazer a formação. Todos tinham a cabeça baixa. O Falcão estava segurando uma pedra na mão aberta, uma pedra branca, não muito diferente daquelas rochas de quartzo que se viam espalhadas pelos pastos áridos do sopé dos morros. Começou então a falar: – Meu cristal que foi encontrado no oceano, entre o cálice e a hóstia sagrada. A terra treme, mas não nosso pai Jesus Cristo. No altar tremem também os corações dos meus inimigos quando eles me veem. Com o amor da Virgem Maria, estou coberto com o sangue do meu pai Jesus Cristo. Estou ligado a ele. Quem quer que pretenda atirar em mim não conseguirá. Se fizerem isso, escorrerá água do tambor das suas pistolas. Se tentarem me esfaquear, suas facas cairão das suas mãos. E se me prenderem, as portas se abrirão. Fui libertado, estou livre e serei livre graças à chave do tabernáculo. Eu fecho o meu corpo. Os cangaceiros repetiram aquela oração, com as vozes se erguendo e baixando como um coro desafinado. No fim, todos se calaram. Então, repetiram, um de cada vez: – Eu fecho o meu corpo.

– Eu fecho o meu corpo.
– Eu fecho o meu corpo.

Depois que o último homem se calou, o Falcão olhou para Luzia.

– Diga isso – sussurrou ele.

[...]

Luzia fitou o seu rosto retorcido, olhando bem nos seus olhos escuros, vívidos. Um deles lacrimejava, o outro continuava seco. A moça não conseguia desviar o olhar. Aquele rosto a tinha capturado. Ao vê-lo, sentia curiosidade e repulsa. Com isso, esqueceu que estava segurando a fita métrica, aquela tira de tinta e números que formava um rolinho perfeito, apertadíssimo. Afrouxou a mão e a fita se desenrolou.

– Eu fecho o meu corpo – disse ela então, e o lado esquerdo do rosto do Falcão se ergueu num sorriso.

Não apenas a pedra é um amuleto, a oração também o é. Ela funciona como um mantra, um encantamento. Basta recitá-la, para fechar o corpo. O contexto desse excerto é o momento após a confecção das roupas para os cangaceiros, antes do rapto de Luzia. No cair da tarde, uma fogueira arde no pátio da casa do coronel. Os cangaceiros queimam suas roupas velhas e recebem seus uniformes novos. Falcão manda chamar as mulheres, as três costureiras que estão lá dentro terminando as últimas peças da encomenda. Ao pedir que se ajoelhem, tia e sobrinhas pensam que serão mortas ali mesmo, mas o que acontece é surpreendente para elas. Quando Falcão se aproxima de Luzia, a moça fecha os olhos esperando um golpe fatal. Como nada acontece, ela abre os olhos e se depara com o homem ajoelhado à sua frente. Então, começa a cena do fragmento acima.

Dentre as três mulheres ajoelhadas somente Luzia é forçada a repetir a frase *Eu fecho o meu corpo*. Antes, porém, que obedeça a ordem, ela se permite olhar nos olhos escuros e vívidos de Falcão. Como num transe hipnótico resultante dessa observação, ela repete a frase e o lado bom do rosto do bandoleiro se ergue sorrindo. Essa é uma pista de que o cangaceiro tem planos para a costureira. A força enigmática e magnética da presença de Falcão é uma constante na percepção que Luzia faz do cangaceiro. Ela se manifesta primeiro pela curiosidade, depois pelo encontro ocasional e surpreendente, e vai se fortalecendo conforme a proximidade entre Falcão e Luzia aumenta. O fascínio que o cangaceiro-homem causa na menina é, também, a metáfora da relação de atração e repulsa que o cangaceiro desde sempre provoca na população sertaneja. Esse tipo de força simbólica de que se reveste o cangaço, em muito, tem sua origem tanto nas expressões do imaginário heroico, como também na mística que se expressa na estética do cangaço, materializada em símbolos bordados na aba dos chapéus, como o sírio de Salomão, a flor de Lis, a cruz de Malta e o oito deitado (Mello, 2021).

Semanas depois do rapto, Ponta Fina, o menino incumbido de vigiar Luzia revelará o segredo,

- O capitão a viu nas suas orações – sussurrou o menino. – Disse que tínhamos de trazê-la conosco. Para dar sorte. [...] Eu acho que tem alguma coisa a ver com o seu

nome, como o da santa. O Baiano disse que você talvez melhore a nossa visão. Nos mostre um novo caminho (Peebles, 2009, p. 148).

De acordo com Mello (2021), os arcaísmos do mundo rural haviam condicionado o cangaceiro a dar extrema importância a avisos, sinais, sonhos, visões e presságios. Antonio Silvino, cangaceiro histórico que empresta o nome de batismo a Falcão, foi durante sua vida no cangaço escravizado pelo onirismo. “No caso do cangaço o lastro de crendices próprias do mundo rural via-se acrescido de um sedimento a mais, oriundo do caráter perigoso da ocupação abraçada, [...] (Mello, 2021, p. 91).

Por isso, Falcão escolhe especialmente Luzia. Não é porque precise de uma costureira, mas de proteção, de um amuleto vivo, alguém a quem depois chamará de *minha santa*. “[...] o seu valor era como a sorte, algo medido em termos de capricho e fé” (Peebles, 2009, p. 148). Aparentemente, se necessitasse de uma costureira, qualquer um, até mesmo um alfaiate serviria para o ofício dentro do bando, mas os motivos que levam o capitão a escolher Luzia vão além das aparências. Há um sentido místico que nasce do apego aos presságios, sonhos e visões.

O olho doente de Falcão é o seu ponto fraco, o lado que precisa de proteção, do amparo de um santo, de alguém que substitua essa visão, que seja um olho bom. Confiante em suas crenças e superstições o cangaceiro faz oferendas à Santa Luzia. O sentido dessa devoção à santa se revela como argumento de força para a incorporação de Luzia ao bando.

O olho doente é outra correspondência histórica. Virgulino, o Lampião, nascera com um problema ocular no olho direito que foi se agravando com o passar dos anos. Optato Gueiros, um oficial ex-comandante das forças volantes, descreveria ao narrar um encontro fortuito “O olho direito, defeituoso por um estrabismo esquisito, conservava-se aberto quando estava de bom humor, agora fechava-se, dando-lhe um aspecto de ferocidade repugnante” (*apud* Barreira, 2018, p. 86). A face imóvel, cortada pela cicatriz e o olho ruim, então, são imagens que guardam as relações de significado com a ambivalência, a humanidade e a fraqueza de Falcão.

O comportamento dúvida, de difícil decifração do cangaceiro histórico exacerbava-se com um Jesuíno Brilhante (1844 – 1879) que sendo um assaltante, homem de olhar terrível, tornou-se reconhecido entre sua gente.

“— Quem entra para este grupo, não toca no alheio e aprende a respeitar a casa das famílias honestas”. Este era o código de honra de Jesuíno Brilhante. Para muitos, poderá parecer estranho que um homem do seu procedimento possuísse sentimentos tão nobres. E foi por esse modo de agir que o seu nome adquiriu popularidade nos sertões e se tornou famoso entre sua gente (Nonato, 2010, p.14).

O cangaceiro romântico, epíteto desse Jesuíno Brilhante, acomoda-se bem ao perfil de Falcão, já que Brilhante fica registrado na memória popular como quem possuía um código de

conduta restrito. “Mas Jesuíno quis ser/ Um bandido diferente./ Não espalhava o terror,/ Não acusava inocente,/ e acabou descrito como/ Um cangaceiro decente” (Acopiara, 2022, p. 27). Por esse aspecto, Falcão equipara-se a Brilhante, porque é um personagem cangaceiro que demonstra respeitar as famílias decentes, não permitindo que seus homens bulam com as moças honestas, sendo seus atos sempre “justificados”.

Os seus atos jamais eram aleatórios. Se os homens cortavam a orelha de um comerciante era por ele ter sido grosseiro; se arrancavam a língua de alguém, era por ter falado com soldados ou difamado os cangaceiros; e se usavam o punhal, era por ofensas mais graves contra eles mesmos ou seus amigos. Acima de tudo, porém, estava o fato de a honra de uma mulher ser o maior tesouro de uma família, como sempre dizia o Falcão. Ele e seus homens respeitavam as famílias. E estas confiavam neles. “Só os pássaros cagam onde comem”, dizia o capitão. “E nós não somos pássaros. Somos cangaceiros” (Peebles, 2009, p.259).

O bando de Falcão está recoberto por um espírito de justiça que não pode vacilar diante dos olhos dos moradores da região mapeada pelo bando. A sobrevivência do grupo depende da reputação que Falcão conquista por onde passa. “Talvez outros bandidos fossem brutais sem motivo algum, mas o Falcão e seu bando não podiam se permitir isso” (Peebles, 2009, p.259). Nesse ponto, Falcão se aproxima do que Mello (2013) chama de cangaço nobre, cujo finalismo da ação guerreira era voltado para a vingança como traço definidor mais forte.

Sinhô Pereira, antecessor de Lampião, também apresenta uma reputação honorífica, como relata Rodrigues de Carvalho: “Esse bandoleiro aliava à sua pessoa as mais nobres qualidades de sentimento: a bravura, a lealdade, a sensatez, o desprendimento, a modéstia pareciam apanágios seus” (1961, p.84). A personalidade ambígua de Falcão, portanto, têm sua gênese nos cangaceiros reais que manifestavam um comportamento por vezes contraditório. É evidente que para o sertanejo contemporâneo do cangaço, esses homens eram mais tangíveis, sendo sua conduta relativamente aceitável, de modo que ao leitor de hoje, a percepção de paradoxos, ambiguidades e contradições pode ser fruto do afastamento no tempo e no espaço em que se projetou o cangaço.

A despeito do romantismo que reveste Falcão, associando-o a figuras de um cangaceirismo “clássico”, na evolução do enredo as ações de violência do capitão se revelam cada vez mais recrudescentes. Isso o aproxima da modalidade profissional do cangaço que teve em Lampião e Antônio Silvino seus maiores representantes (Mello, 2013). No romance, o bando de Falcão representa de forma aglutinada o estágio tanto endêmico quanto epidêmico porque passou o cangaceirismo. Em um só bando é possível perceber as etapas de evolução do cangaço. As ações dos homens se intensificam, a crueldade aumenta, a seca traz desorganização social e energiza os embates políticos. Peebles traça um panorama no qual a possibilidade de

convivência da sociedade sertaneja com o cangaceiro vai se tornando cada vez mais insustentável. Então, de um Sinhô Pereira, cangaceiro bonachão, respeitado, com seus oito ou dez sequazes, o bando de Falcão passa a ser como o de Lampião, com mais de vinte homens, dificultando assim o controle dos comparsas e a relação com os fazendeiros.

O aumento da violência no bando fictício surge como sintoma de um ápice que logo será seguido do declínio. Depois que Falcão e Luzia se casam, o narrador passa a referi-lo mais como Antônio, seu nome de batismo, sinalizando para uma humanização do bandoleiro que agora decide constituir família em meio àquele cenário hostil da caatinga e às circunstâncias desfavoráveis.

Como todo o resto que se refere ao cangaço, essa humanização da personagem também é feita de forma relativizada. Antônio agora é um homem carinhoso com a esposa: “– Que foi minha santa? – sussurrou o capitão. Era assim que ele a chamava agora” (Peebles, 2009, p. 379). Enquanto o cangaceiro vive seu idílio romântico, a seca de 1932 prossegue impiedosa, o progresso de Vargas avança com as tentativas de mapear a região da caatinga para a construção da transnordestina, os homens se impacientam e não compartilham do enlevo afetivo do chefe. O que se observa é o aumento da violência pela necessidade que Falcão tem de se reafirmar perante o bando, já que Orelhinha observa seus atos de benevolência como fraqueza e põe em xeque sua autoridade perante os homens.

A ideia da paz com os coronéis agradava ao capitão, mas deixava Orelhinha e os novatos bem chateados. Os homens queriam animação, queriam uma chance de ostentar o poder que acabavam de conquistar como cangaceiros. Antônio não podia lhes negar isso. Permitiu então que Orelhinha e o seu grupo descontassem aquela frustração nos fugitivos do partido azul. Eles chutaram os sujeitos no estômago, bateram na batata da perna dos homens com a parte chata da peixeira. E só não fizeram coisa pior porque Antônio os impediu. Sempre que ele precisava interferir, Luzia se dava conta de que estava ficando cada vez mais difícil para ele manter o controle sobre os homens. Lembrou-se do adestrador de mulas lá de Taquaritinga, que dizia que até os animais dóceis testavam o dono, puxando as rédeas ou mordiscando-lhe a mão. E, se a gente não conseguisse dar um fim a essas pequenas rebeldias, certamente haveria maiores. A moça começou então a ficar de olho em Orelhinha, exatamente como espreitava o céu sem nuvens: observando cada movimento, por mais sutil que fosse, alerta para o que aquilo poderia significar (Peebles, 2009, p. 380-381).

Aqui, não é mais o cangaceiro Falcão que comanda as ações, mas o homem Antônio. Observa-se como o narrador manipula o uso dos nomes com fins semânticos. Antônio aparece como o condutor que já não têm o completo domínio de seus homens. O aumento do número de cangaceiros no bando pode parecer vantajoso, mas revela-se catastrófico ao final com a deserção de Orelhinha – que apenas começa a dar sinais de rebeldia no fragmento acima – e o

assassinato de Falcão, ambos motivados pela insubmissão do cangaceiro mais genioso do bando.

Antes, porém, Antônio encontra uma causa para combater: o progresso. Atônito com a permanência da seca, “Antônio sentia a mesma raiva impotente, mas não culpava a natureza pelos seus problemas. Culpava Getúlio Vargas. – Ele vai abrir uma estrada, mas não pensa em abrir poços! [...]” (Peebles, 2009, p. 430). Se anteriormente a sua vida era fazer o que lhe desse na telha, agora tinha uma causa contra a qual se impor: impedir que a caatinga fosse cortada numa série de pedaços “como uma jaca fatiada” (p.340). Aqui, Antônio agarra-se à chance de demonstrar sua autoridade perante os seus homens e a população sertaneja, reafirmando seu *status* de capitão e autointitulando-se governador do sertão como o fez Lampião³⁹. Falcão envia um telegrama à capital depois que decapita os cartógrafos e deixa-se fotografar segurando a cabeça decepada das vítimas. “Senhor, É uma pena homens perderem a cabeça nos dias de hoje. Mantenha a sua no Litoral. Manterei a minha na Caatinga. Com todo respeito, Governador Antônio Teixeira, Vulgo Falcão” (Peebles, 2009, p. 427). Com essa atitude extrema, Falcão eleva o seu aspecto irredento, o que significa, para além de não se curvar a autoridade, sobrepor-se a qualquer tentativa de domínio, tomando-o para si, autonomeando-se governador do sertão.

No romance, a questão mais relevante, entretanto, em relação à evolução do cangaço, enquanto atividade epidêmica no sertão, é que a crueldade do bando de Falcão terá seu auge com a ascensão de Luzia como chefe. Após o casamento, Falcão é muito mais o homem do que o cangaceiro, sente-se envelhecido e alquebrado. “Reparava na respiração curta, nos passos dolorosos. A perna ferida ainda o incomodava. À noite, sentia fortes dores nas cadeiras e, pela manhã, tinha dificuldade em se levantar da manta” (Peebles, 2009, p. 382).

A esses sintomas incômodos soma-se a seca de 1932. O Falcão, agora também referido por Antônio, aparece na narrativa como um homem castigado pelas agruras da vida que leva. Ele e os demais cangaceiros, uns mais velhos, outros mais jovens são apresentados com corpos sofridos, castigados pelo meio ambiente, pela desnutrição e pela atividade em si do cangaço que exige longas caminhadas, carregando pesados petrechos. “A vida na caatinga deixava a pele dos homens escura e curtida. Fazia os seus dentes caírem. [...] E Inteligente [...] o seu rosto estava mais enrugado e ele já não aguentava tanto peso nos ombros” (Peebles, 2009, p. 384).

A situação tanto política quanto climática são fatores desestruturantes do grupo de cangaceiros. Esses dois agentes se entrelaçam no enredo como um argumento que motiva a

³⁹ Lampião propõe ao governador de Pernambuco Júlio de Melo “Se o senhor estiver de acordo, devemos dividir os nossos territórios. ‘Eu que sou Capitão Virgulino Ferreira, Lampião, Governador do Sertão, fico governando esta zona de cá, por inteiro, até as pontas dos trilhos em Rio Branco’” (Barreira, 2018, p.108).

morte de Falcão e a deserção de Orelhinha. A seca prolongada pela falta de chuvas, o desconforto e a necessidade levam os sertanejos a procurarem uma causa que possa ser erradicada, beneficiando a todos com o retorno das águas. “[...] Antônio acreditava que havia um motivo por trás da falta de chuva. [...]. Ele estava persuadido de que a seca era um presságio, pois começou depois que Vargas subiu ao poder” (Peebles, 2009, p. 404).

As opiniões no bando se dividem. Logo após a morte dos capangas do coronel Machado, Falcão de posse dos olhos dos homens faz uma oferenda à Santa Luzia que consiste em depositar sobre uma superfície ao relento um montinho de sal correspondente a cada mês do ano. “O sal ficaria ali, até a manhã seguinte. Cada pilha que o orvalho da noite dissolvesse significava um mês com chuva. Se todas permanecessem intactas, haveria seca” (Peebles, 2009, p. 262). Em troca das predições solicitadas em oração à Santa era preciso que se desse algo em troca. Então Falcão para junto aos montinhos de sal e ali despeja pequenas esferas ressecadas. São os olhos arrancados dos capangas.

As predições se revelam catastróficas. Apenas três montinhos de sal são parcialmente derretidos pelo orvalho. Mais tarde, quando a seca aperta, os homens do bando fazem suas conjecturas. “Alguns cangaceiros puseram culpa no sal, [...] Houve quem acusasse Luzia, que não teria abençoado a sacola de sal do jeito certo, e Orelhinha declarou que eles é que não tinham dado à santa a oferenda adequada. O bando vinha arrancando poucos olhos [...]” (Peebles, 2009, p. 380). Pelo julgamento de Orelhinha, a pacifidade que a revolução de Vargas traz para a caatinga deve ser aproveitada como oportunidade para as ações violentas do bando. Com o movimento político efervescente nas capitais, a caatinga mais uma vez é esquecida. Não há praticamente policiais, os macacos, e nenhum coronel conseguiria reunir um contingente capaz de deter o bando de Falcão, por isso Orelhinha incita a violência no bando, contrariando assim a voz do capitão. “O recém-nomeado subcapitão queria invadir mais cidades, matar coronéis, se apoderar de suas casas e marcar o gado com o nome do Falcão. Mas Antônio não concordava com isso” (Peebles, 2009, p. 380). Caso as coisas mudassem, e as forças policiais viessem com força para o interior, Antonio necessitaria do apoio dos coronéis. Orelhinha, entretanto, não se convence com esse argumento e se torna cada vez mais insubmissa. A ideia de que a chuva não vem porque poucas pessoas foram mortas e poucos olhos oferecidos à santa Luzia parece servir como um pretexto para provocar a revolta dos homens, incitar a violência e fazer valer a sua patente de subcapitão, numa equação que seria: falta de chuva causada pela pouca oferenda – os olhos – que poderia ser solucionada já que a situação política favorece os ataques do bando.

Ao fim, Orelhinha perde sua autoridade e honra quando Antônio retira o lenço vermelho de seu pescoço e o entrega à Luzia. Maior rebaixamento não poderia haver para o cangaceiro, ser retirado de seu posto de autoridade e ver sua patente entregue a uma mulher.

À luz mortiça da fogueira, ela viu o contorno da íris e da pupila através da película que recobria aquele olho baço. Seu marido sabia de alguma coisa que ela ignorava. Era assim que Luzia vinha se sentindo de uns meses para cá. A dificuldade que ele tinha para dormir, as suas desconfianças, as suas dores e os seus achaques, tudo isso eram coisas que Antônio procurava esconder. Havia vários sinais de que a distância entre os dois tinha aumentado. A moça acreditava que era a gravidez que o estava afastando. Agora, percebia que havia algo mais, algo que não conseguia decifrar. Dava a impressão de que Antônio vinha esperando por essa oportunidade; esperando que Orelhinha cometesse o menor deslize para que Luzia herdassem o seu lenço vermelho. Só assim ela teria um. Jamais escolheria esse papel para si mesma. Se a seca se instalasse de verdade, os cangaceiros teriam de se dividir em pequenos grupos para conseguir sobreviver. Antônio contava que os subcapitães exercessem a liderança, conhecessem a caatinga, fossem capazes de viver sem ele. Quando pôs aquele lenço vermelho em sua mão, Luzia compreendeu que seu marido esperava a mesma coisa dela (Peebles, 2009, p. 435-436).

Luzia sente que Antônio a está preparando para o momento em que possa estar sem ele e mesmo assim sobreviver. Além disso, sobrepujar as dificuldades do cangaço e servir de guia para o bando. O olho baço de Falcão é a metáfora de seu declínio como chefe e guia. Ao passo que sua visão se deteriora e seu corpo dá sinais de fraqueza, Luzia, mesmo em estado delicado devido à gravidez, é percebida por Antônio como a pessoa de sua confiança, em quem deposita a esperança de um novo caminho para o grupo.

No momento em que Antônio retira o lenço de Orelhinha, o cangaceiro parece se resignar, mas sua rebeldia só cresce. Em outra ocasião, quando ofende uma moça, a mulher de Ponta Fina, Falcão ordena que peça desculpas. Então, Orelhinha decide desertar, mesmo sabendo que deserções são inaceitáveis e punidas com a morte.

A qualidade traiçoeira do subcapitão se exacerba no momento em que ajoelhado para receber a punhalada, retira uma faca menor da cintura e com ela golpeia Antônio de maneira fatal. Depois, foge ferido por um tiro de pistola disparado por Luzia.

O declínio do bando se instaura, portanto, por meio de duas vias de circunstâncias que parecem ser opostas, a saber: a humanização de Falcão, com o desequilíbrio de sua liderança e o consequente aumento da violência. Em outras palavras, quando Falcão passa a ser referido como Antônio e seu lado mais afável aparece com incidência após o casamento. A violência diminui de forma circunstancial, como nos mostra o contexto da caatinga na narrativa, no entanto o desejo violento aumenta virtualmente, porque os homens sentem-se incitados a agir já que seu chefe estava perdendo a mão. Assim é que o desfecho não poderia culminar em outro que não na rebelião de Orelhinha e na morte de Falcão. Esse novo estado de coisas abre a

narrativa para outras possibilidades. Então, Luzia entra em cena, primeiro como a viúva, depois como a Costureira.

A trajetória de brasiliade em Luzia é a sua transformação em cangaceira, essa mudança, por sua vez, assenta-se em dois aspectos preponderantes: a feminilidade e a violência. A mulher cangaceira traz para o desenvolvimento da trama uma carga afetiva e emocional significativa. Ao contrário do que se pode pensar, as emoções de Luzia não a conduzem à redenção. São seus afetos que disparatadamente a levam a ter atitudes cada vez mais perversas. Ela compensa a fraqueza física do marido com a força de sua juventude. Antônio dá a ela cada vez maior autonomia. Nesse processo vai ensiná-la tudo o que precisa saber. Luzia como esposa e cangaceira, passa cada vez mais assumir um papel relevante no bando. É o que exploraremos no tópico seguinte.

3.3 A costureira e a cangaceira: feminilidade e violência no risco de um mesmo bordado

No tracejado de sua vida, Luzia descreve um destino que ao mesmo tempo em que representa as mulheres históricas do cangaço, sobrescreve-as. Os registros históricos que dão conta da entrada de mulheres no cangaço narram que elas muitas vezes foram admitidas nas fileiras da bandidagem por, deliberadamente, se enamorarem de um cangaceiro ou, então, de maneira forçosa, serem raptadas por um desses bandidos que nelas punha os olhos, como faz um gavião com sua presa.

A primeira mulher a ser admitida num bando foi Maria de Déa, conhecida hoje como Maria Bonita. Essa admissão, no entanto, não foi imediata, sem antes comparecer a resistência do próprio Lampião que julgava ser temerário e despropositado o fato de levar consigo uma mulher.

Homem que leva a vida que eu levo não pode ter mulher, só de passagem. “Eu hoje tô vivo aqui e amanhã posso estar morto aqui mesmo. Não tenho paradeiro, não tenho casa, não dá certo”. Maria rebatia: sabia montar tão bem quanto qualquer cabra, estava acostumada à caatinga e disposta a enfrentar o perigo ao lado do homem que amava (Araújo, 2011 *apud* Barreira, 2018, p. 147).

Fato é que ao enamorar-se de Maria de Déa, uma moça sertaneja bonita para os padrões regionais, Lampião se deixou convencer, não só pelo amor, é claro, mas também por observar o precedente na coluna Prestes.

[...] uma das muitas novidades introduzidas no velho ofício por Lampião, depois de observar atentamente a serventia da vivandeira na Coluna Prestes, em 1926, na ocasião da passagem desta por Pernambuco, e de ver melhoradas as condições de higiene do grupo com a fixação no Baixo São Francisco, a partir dos anos 1920 (Mello, 2021, p. 135).

Sendo assim, após Lampião abrir alas, outras mulheres foram incorporadas ao bando de cangaceiros, fosse por livre vontade, fosse por força. Essa nova situação alterou a forma de organização dos homens no cangaço. Agora, com mulheres, as estratégias de batalhas são modificadas. O corpo do homem, segundo acreditavam, ficava exposto, aberto a todo tipo de ofensiva, porque a oração para fechá-lo se quebrava no momento da relação sexual com a parceira. “Mulheres, ademais eram um problema de grandes proporções às táticas guerrilheiras, já que não participavam ativamente dos ataques [...] ainda que elas portassem pistolas, as armas só eram usadas para defesa pessoal ou para indicar sua localização nas fugas” (Barreira, 2018, p.150). Essa, com certeza foi a posição da maioria das mulheres cangaceiras, dentre as quais se destaca, em uma atitude intrépida, Dadá, mulher de Corisco, subcapitão do bando de Lampião.

Longe de entrar para o cangaço a fim de viver um idílio amoroso, como Maria Bonita, Dadá, uma adolescente de 13 anos à época, foi sequestrada por Corisco e por ele violentamente estuprada. Depois do ocorrido, é assumida no bando de Corisco como sua esposa e passa a conviver com ele. Com o passar dos anos, e a convivência amistosa, apesar do início repugnante, Dadá e Corisco se tornam um casal unido e afetuoso. Corisco, mesmo não admitindo publicamente, vai permitir à esposa um papel protagônico no bando. Esta, por sua vez, não faz por menos e demonstra seu valor empunhando armas, lutando ao lado do marido e à frente dele também quando se dá a ocasião. Nas decisões, sua opinião pesa, no que muitas vezes, ao contrário do que se espera de uma mulher, Dadá mostra seu lado cruel, incitando o marido a atos de vingança, quando este estava decidido a perdoar.

A passagem de Dadá de menina inocente e brincalhona para a mulher fria e vingativa se processava em alta velocidade. O pequeno punhal de cabo de prata que, em seus primeiros tempos no cangaço, fazia as vezes de brinquedo evoluíra para uma perigosa arma. Dizia que era “para matar gente feia que não tem dinheiro”, conforme ouvira, de gente próxima a ela, o então soldado Joaquim Góis. As ameaças que, segundo consta, jamais seriam cumpridas não representavam o maior perigo vindo de Dadá. Era a naturalização da violência e o incentivo para as práticas bárbaras de Corisco os principais indicativos de transformação da cangaceira (Negreiros, 2018, p.174).

A forma como Dadá será admitida no cangaço determinará a maneira como vai se comportar, tornando-se uma mulher realista, ativa na bandidagem e muitas vezes impiedosa. Era Dadá quem desencorajava meninas a entrar para o cangaço para seguir seus namorados. Ela dizia que aquilo era uma vida miserável. “Você não queira saber o que é dormir no molhado, andar no espinho, subir saltada, correndo, tomando tiro” (*A mulher no cangaço*, 1976 apud Negreiros, 2018, p. 122). Dadá foi uma mulher de coragem excepcional. Se não coragem, ao menos intrepidez, “À exceção de Dadá, que desenvolveria o gosto pelos revólveres e chegaria

a manusear fuzis, as mulheres não atiravam" (Negreiros, 2018, p. 89). Dadá desenvolve um perfil diverso de Maria Bonita no cangaço, porque demonstra incorporar-se ao bando como uma parte ativa. Embora, publicamente, Corisco ressaltasse as qualidades de submissão da esposa, na prática Dadá o influenciava, tomando a frente das ações sempre que o marido estava entorpecido pela bebida (Negreiros, 2018). Era tida pelos companheiros como uma mulher autoritária e agressiva, mas sua liderança, mesmo que com reservas, era aceita.

Diversamente, muito embora Maria Bonita demonstrasse certa atitude agressiva com mulheres capturadas, pois chegava a puxar os brincos rasgando-lhes os lóbulos das orelhas (Negreiros, 2018), por muitas vezes a cangaceira demonstrava compaixão: "Ela abrandava Lampião nos seus furores, enquanto Dadá [...] empregava todo o seu domínio sobre Corisco, impelindo-o a maiores ferocidades" (Rocha, 1988, p. 81-2 *apud* Negreiros, 2018, p.144).

A diferença entre Maria de Déa e Dadá começa pela forma como entram para o cangaço. A primeira por livre vontade, paixão e desejo de libertar-se de um casamento infeliz e uma vida monótona; a segunda, ainda criança, é levada pela força de um rapaz violento, um estranho, com quem tem de amancebar-se.

É esperado, pois, que Sérgia Ribeiro da Silva, a Dadá, desenvolveria um caráter mais feroz, uma atitude arredia, realista e pouco afável, ao passo que Maria guardaria traços de compaixão, afeto e delicadeza, até mesmo no vestir e pentear-se.



Figura 1 - Fotografia ⁴⁰ de Maria de Daea.

Fonte: Negreiros, 2018.

Os aspectos feminilizantes das cangaceiras se expressariam de algumas formas. A separação dos bebês recém-nascidos era um momento de dor, se não para todas (pois não temos como saber ao certo), para a maioria, era um sacrifício “A maior tristeza que tive na minha vida foi ter meu primeiro filho e dar para os outros criarem, mas eu não podia criar, o jeito foi dar”, desabafa a cangaceira Sila (*A mulher cangaço*, 1876 *apud* Negreiros, 2018, p. 210). Além da tamanha frustração em que se interrompe o desejo natural de concretizar a maternidade, a mulher cangaceira também depõe seu senso de delicadeza e traços de feminilidade na destreza das mãos ao tecer ricos bordados nos petrechos dos cangaceiros, inaugurando uma nova estética para o cangaço. “Dadá se mostrou costureira criativa. Bordou flores coloridas e estilizadas nos bornais de Corisco [...] Quando Lampião se reuniu ao grupo ao voltar de uma viagem, viu e aprovou a novidade” (Barreira, 2018, p.161).

⁴⁰ Benjamin Abrahão Calil Botto (1890-1938) foi um fotógrafo libanês-brasileiro que, fugindo do alistamento militar obrigatório durante a Segunda Guerra Mundial, desembarcou no porto de Recife em 1915. Abrahão ficou conhecido pelo acervo mais famoso de imagens de Lampião e seu bando de cangaceiros. Durante algum tempo, as fotografias permaneceram apreendidas pela polícia do Governo Vargas. Somente em 1950, vieram a público, divulgadas pela Fundação Getúlio Vargas. Rendemos homenagem ao destemido fotógrafo que foi vítima de um fim trágico. Em 1938, Abrahão foi agredido com quarenta e duas facadas. Infelizmente, o caso permanece obscuro até os dias de hoje.

Embora a costura no cangaço, tal como se registra, não seja algo exclusivamente feminino, pois o próprio Lampião operava uma *Singer* com muita propriedade, Dadá com sua habilidade na costura e nos bordados proveria, com o auxílio de Pancada e Maria Juvina, o grupo de Corisco (Mello, 2021, p. 278). A moda dos bordados de Dadá se espalha rapidamente entre todos os cangaceiros. “Agora, o visual cangaceiro, alimentado por mãos hábeis, estava criando uma estética própria [...]. No ócio do esconderijo, as mulheres não apenas deram novo sentido estético ao traje masculino. Criaram seu próprio uniforme de campanha [...]” (Barreira, 2018, p. 161). Sobre as vestimentas dessas mulheres, pode-se dizer que não renegavam o padrão do vestido, muito embora usassem de tecidos mais grosseiros e resistentes nos seus uniformes, adotando um estilo próprio e diferenciado dos homens. A questão da vestimenta das mulheres no cangaço histórico é um dado relevante em que pensaremos, logo mais, ao compará-lo com as roupas que a personagem Luzia, do romance *A costureira e o cangaceiro*, vai adotar.



Figura 2 - Fotografia de Maria de Déa e Dadá em trajes guerreiros.
Fonte: Negreiros, 2018.

Tanto Maria de Déa, ou Maria Bonita, como Dadá são as mulheres que conjugam os caracteres da personagem fictícia de Luzia em *A costureira e o cangaceiro* (2009). Em relação

à Dadá, Luzia assemelha-se a ela na postura de liderança, pois muitas vezes Dadá foi impelida a comandar o grupo quando seu marido Corisco encontrava-se indisposto por causa do alcoolismo. O que aproxima Luzia de Maria de Déa, por sua vez, é o fato de se tornar a primeira mulher no bando de cangaceiros, o comportamento apaziguador em alguns casos e a maternidade de Expedito. Maria Bonita será mãe de uma menina de nome Expedita. Observa-se na foto de Benjamin Abrahão, como as mulheres trajando as roupas e portando armas, posam com o braço em ângulo dado o volume dos bornais, resultando em uma imagem corporal enrijecida devida à quantidade de apetrechos. É possível que essa imagem tenha propiciado a criação da personagem Vitrola, mais tarde, a cangaceira fictícia do braço aleijado.

Para seguir a linha traçada no bordado da vida de Luzia, elencaremos alguns pontos no tecido de sua trajetória que, em nosso entendimento, são os mais relevantes no que concerne ao delineamento de sua evolução como personagem na trama do romance. Em meio a esses aspectos principais, haverá uma correlação, como ficará claro, com as mulheres reais que viveram, nos tempos idos de um Nordeste desde então esquecido, as agruras, aventuras e desfechos da experiência de vida cangaceira.

Nossa análise e argumentação se centrará em verificar os seguintes pontos de transição da personagem, a saber: o chamado à aventura, a negação, a inclusão ou batismo, a contestação ou impacto, e, por fim, a aceitação completa ou transfiguração total. Em certos aspectos, tais conteúdos retomam a jornada do herói, aqui especificamente da heroína que no romance não se restringe somente à Luzia, mas aponta Emília como heroína *pari passu*, só que em ambientes distintos e jornadas muito diferentes, sendo ambas, no entanto, tocadas pela violência (isso contaremos na seção quatro deste trabalho).

Luzia aparece como uma anti-heroína trágica. É importante esclarecer que o termo anti-herói não significa o oposto de Herói, “[...] mas um tipo especial de Herói, alguém que pode ser um marginal ou um vilão, do ponto de vista da sociedade, mas com quem a plateia se solidariza, basicamente” (Vogler, 2006, p.58). A personagem da menina transformada em cangaceira encarna a heroína trágica, porque ela é uma figura central na história e possui feridas no corpo, como o braço aleijado, e na alma impingidas pela orfandade, pela pobreza, pelo desprezo da sociedade e pela falta de perspectivas. Portanto, a trajetória de Luzia se enquadra no mono mito do Herói tal como o organiza Campbell (1997) “O Herói, por conseguinte, é o homem ou mulher que conseguiu vencer suas limitações históricas pessoais e locais e alcançou formas normalmente válidas, humanas” (p. 13). No decorrer de sua jornada veremos como Luzia vence suas limitações e alcança formas válidas, ainda que ilegais, de afirmação em seu meio.

É oportuno também lembrar que a jornada do Herói, tal como postula Campbell (1997), não é um esquema rígido. Constitui-se, antes, um guia de etapas, fundadas na mitologia, pelo qual o escritor de forma intuitiva ou consciente encaminha o protagonista da história. Por isso, o Herói possui mil faces, podendo exibir em sua trajetória um tipo de esquema distinto de sucessos, mas não completamente diferente do grande repertório narrativo da humanidade. “Um herói sai de seu ambiente seguro e comum para se aventurar em um mundo hostil e estranho. [...] um local novo que passa a ser arena de seu conflito com o antagonista, com forças que o desafiam” (Vogler, 2006, p. 35).

3.3.1 O chamado à aventura

A aventura de Luzia começa, efetivamente, na noite de seu rapto. Após um breve momento de hesitação, quando entra no quartinho dos santos, toma sua decisão mediante o conselho de sua própria consciência que a alerta sobre o perigo de ficar e ser devorada pelo tempo. As marcas deixadas no chão, por anos de orações, são o que fazem Luzia perceber que o tempo passaria, levaria dona Sofia da vida e Emília de Taquaritinga, mas ela permaneceria ali, ajoelhando-se naquela terra batida, sozinha e sem esperança. “E ela continuaria ali, ajoelhando-se no quartinho dos santos para rezar pela alma da tia e pela felicidade da irmã. Esperando. Só não sabia o quê” (Peebles, 2009, p.136). A partir desse momento, Luzia se lança ao desconhecido.

Notamos aqui a forma pela qual Luzia entra para o cangaço. Na verdade, no primeiro momento, Luzia apenas está presente no bando, sem que ainda faça parte dele. Embora para os espectadores superficiais a ação do rapto ou fuga seja o marco de iniciação de Luzia, sua entrada para o bando só ocorrerá adiante. Sua aceitação como parte do grupo se fará gradualmente. Peebles (2009) opta por adotar uma forma aparentemente convencional para o acréscimo de Luzia no bando, mas também diferente, já que alude à tomada de decisão da própria heroína como parte da ação do rapto. Dessa forma, Peebles consegue criar uma fórmula em que coexiste a liberdade, ou vontade da mulher de seguir os cangaceiros, e a imposição do homem diante da necessidade de levar a mulher consigo, sem respeitar seu desejo. Conjugua assim, na ficção, as diversas narrativas de entrada de mulheres para o cangaço. Umas por livre vontade, outras por imposição de um homem. No rapto ambíguo de Luzia, coexistem as duas formas. Ao mesmo tempo em que se sente impelida, também é dada a ela o direito de recusa. “Lá no quintal da casa da tia Sofia, o Falcão não gritou. Não ameaçou. [...] ““Vamos ver o que você decide”, disse ele” (Peebles, 2009, p.135). Mais à frente, o narrador conta: “Fazer a mala! Ele sequer esperou por uma resposta! Luzia sentiu uma onda de raiva, e, depois, de medo. Mas já era tarde demais.

Estava vestida, a mala pronta, e o mulato alto a levou até a porta segurando firme o seu braço” (p. 136).

É interessante que, depois da “sugestão” de Falcão, Luzia entra no quartinho dos santos e pensa. Pondera se deveria partir ou não. Isso indica que ela teria uma escolha? Quem pode saber? Porque o enredo segue o caminho que demonstra a aceitação ao chamado. Somente podemos conjecturar sua negação e a reação de Falcão diante da recusa: ele as mataria a todas? Ou iria embora resignado, deixando-as em paz?

Oposto ao senso de escolha e liberdade está o medo que Luzia sente. A raiva é de si mesma em obedecer ao chamado e o medo aponta para a possível consequência caso recusasse aceitar o “convite” de Falcão. Observamos, então, que Peebles ficcionaliza o ingresso da mulher no cangaço agrupando um jogo de forças que atuariam ora em um caso, ora em outro. Na história de Luzia, estão representadas tanto a vontade de Maria Bonita, quanto a imposição sobre Dadá. Há, entretanto, um outro dado diferenciador de extrema importância para a compreensão dos sentidos da trajetória de Luzia em *A costureira e o cangaceiro*: Luzia não entra para o cangaço para pertencer a nenhum homem. Ela não ingressa no bando na função de companheira de um cangaceiro.

As mulheres só entravam para o cangaço por meio da união com um cangaceiro. “A presença de mulheres solteiras era rigorosamente proibida no bando. Só ficava ali quem tinha dono” (Negreiros, 2018, p. 124). No romance, a entrada de Luzia, como vimos anteriormente, se dá por vias de uma visão mística de Falcão, aliada a certa impressão que a menina causa no cangaceiro. Para os padrões de beleza sertanejos, Luzia não é considerada uma mulher bonita. Então, não é sua aparência atraente que encanta Falcão, mas a sua ousadia.

Naquela manhã, em que Luzia é pega soltando os pássaros das gaiolas, Falcão pergunta: ““O que você é, afinal?”” [...] Esticou o pescoço, aprumou os ombros e deu um passo à frente, na direção do sol. – Sou costureira – disse ela. E o homem baixou a arma” (Peebles, 2009, p.73). Depois, quando Luzia já faz parte do bando e Falcão é ferido na perna num confronto ele confessa:

– Sabe por que resolvi trazê-la conosco? – perguntou o cangaceiro. A mão dele já não tinha a mesma força de antes, quando a bala o atingiu e ele a puxou para dentro do mato. Agora, segurava frouxamente os seus dedos. Luzia ficou imaginando se era por fraqueza ou afeição.

– Para ter sorte – murmurou ela.

– Que Deus me proteja... – disse ele, abrindo um ligeiro sorriso meio de esgueira. – Foi o que pensei quando a vi naquele morro. Que Deus me proteja... Desviou os olhos, fitando agora a mão da moça que segurava entre as suas. – Antes de subir o morro até Taquaritinga, andava sentindo esse... essa coisa dentro de mim – prosseguiu. – Uma coisa sombria. Amarga. Como se eu tivesse comido um monte de cajus. Era cansaço,

apenas isso. Todos com quem cruzava pareciam querer algo de mim. Mas você não. Você me olhou lá no alto do morro e não quis nada. Nem piedade. Nem dinheiro. Nem proteção.

“Deus me proteja”, eu pensei. Então resolvi que não queria voltar a vê-la. Mandei que fosse embora e meti a faca naqueles macacos e naqueles capangas. Fui à casa daquele maldito coronel. Comi e bebi. Toquei sanfona. Nada disso ajudou. Estava me sentindo pior que antes. Agitado, como se as abelhas estivessem me picando novamente. Correndo atrás de mim. Me ferroando. Fazendo a minha pele arder. Naquela noite, não consegui pegar no sono. Tinha uma cama com colchão de penas e não conseguia dormir. Fiquei parado na varanda, olhando para a cidade. Nada parecia estar como deveria. Até aquelas malditas buganvílias. Já vi essas flores centenas de vezes na vida, mas, naquela noite, elas eram diferentes. Não dava para explicar. A única coisa que me passava pela cabeça era: onde andará ela? Onde está aquela costureira? Está por aí, em algum lugar, dormindo, e não sei onde. Não sei se é numa rede ou numa cama. Se está sozinha. Se tem um travesseiro sob a cabeça. Não sei nada disso. E não saber estava me deixando de péssimo humor. Queria saber. Precisava saber. E não só naquela noite, mas em todas as outras. Por isso eu raptrei você.”

Luzia soltou a mão dele. Nunca tinha ouvido o Falcão dizer tantas coisas e estava encabulada por ter escutado com tanta ansiedade.

– Você não me raptou – disse ela, secamente. – Saí de casa por conta própria. O Falcão soltou o ar pelo nariz. Engoliu com dificuldade e fechou os olhos. – Já tive mulheres mais bonitas querendo vir embora comigo – disse ele. – Deus sabe que é verdade (Peebles, 2009, p. 276-277).

Nesse excerto fica clara a ideia de que o rapto/fuga é de teor ambivalente. Para Luzia trata-se de uma escolha que ela mesma fez, enquanto, para Falcão, ele a teria raptado contra sua vontade. Esse diálogo é revelador, porque pela primeira vez, o cangaceiro se dirige diretamente a Luzia com o intento de esclarecer o motivo de tê-la levado com ele. O homem atribui a aparente inquietação a um presságio, um indício de que deveria ter a costureira ao seu lado, ainda que não soubesse ao certo a que essa atitude o levaria. Por isso, a repetição da frase “Deus me proteja”. Qual razão plausível teria para levar uma mulher consigo para a vida errante e perigosa, considerando que ela poderia mais atrapalhar que ajudar?

O fato de Luzia ter enfrentado o cangaceiro de peito aberto no alto daquele morro, o faz tremer em suas convicções sobre as mulheres, “Nunca vi uma mulher como você” (Peebles, 2009, p. 135). Então, Falcão se surpreende. Pode-se conjecturar aqui que Falcão talvez esperasse que a moça fosse se ajoelhar, gritar, chorar, implorar pela vida, demonstrar medo e pavor, mas Luzia não faz nada disso. Ela se endireita, sai ao sol para que possam vê-la com clareza e diz quem é, reafirmando assim a identidade de uma mulher com um ofício.

Essa atitude temerária de Luzia é suficiente para deixá-lo encabulado com a “natureza” daquela mulher. Seus pensamentos, a partir de então não conseguem deixá-la. É como se Falcão não pudesse racionalizar seu espanto diante de tamanha surpresa. Mesmo que de forma inconfessa, o cangaceiro passa a admirar Luzia e por não saber como lidar com o sentimento decide levá-la consigo.

O rapto/fuga de Luzia, portanto, não é motivado por fins vingativos, amorosos ou lascivos, como no caso das histórias reais de entrada de mulheres no bando de Lampião. Aqui, é o mistério que envolve os sentimentos de Falcão, por um lado, e as expectativas de mudança por parte de Luzia, por outro, que justificam a saída da heroína do mundo cotidiano de Taquaritinga para o chamado à aventura do cangaço.

O uniforme extra que Falcão entrega a Luzia é parte do sentido de liberdade que é atribuído à vida cangaceira. “Passou a mão pelo chão e achou o uniforme de lonita. Com todo cuidado, vestiu as calças [...]. Sentia-se envolta pelas calças, protegida e, apesar de tudo, livre. Será que era assim que os homens se sentiam?” (Peebles, 2009, p. 136).

No cangaço histórico, as mulheres jamais deixam o uso dos vestidos. Vão, sim, adaptá-los às necessidades de seu modo de vida. Seus vestidos são basicamente de dois feitos: os de batalha, com mangas compridas e na altura do joelho, costurados com pano resistente para as incursões no mato, usados em conjunto com meias grossas e perneiras; e os vestidos leves de seda. Uma opção para momentos de descanso nos esconderijos e coitos. Usavam chapéu de feltro, nunca o chapéu de couro de aba rebatida, que era de uso exclusivo dos homens.

Em contraste, Luzia já sai de casa trajada como um cangaceiro. Ela usa um uniforme “extra” que teria sido costurado para o mais alto do bando, o Baiano. As calças podem ser lidas na metáfora da liberdade expressa no excerto, e também pela semântica da equiparação. Ao sair de casa trajando uma roupa masculina, e ao seguir com o bando de cangaceiros, sem que haja uma submissão de cunho sexual ou amoroso a um macho, Luzia parece ser equiparada a um homem. “Parece”, pois, claramente, não será integrada de forma orgânica e natural ao grupo de homens. Afinal, e independentemente das calças, continua sendo uma mulher: o oposto, o atraente, o diferente. Ao mesmo tempo, entretanto, será tratada pelo chefe do bando como um cangaceiro novato, pois Falcão irá submetê-la aos mesmos ritos iniciáticos que os demais suportaram.

3.3.2 A negação ou recusa

De início, o status de Luzia no bando é indefinido. Ela não é mulher de ninguém, mas sente-se como um dos muitos pertences obtidos pelos cangaceiros em saques. “[...] um tesouro inútil, um fardo extra adquirido num momento de fraqueza e fascinação” (Peebles, 2009, p. 135). Tal fraqueza e fascinação não partem somente do raptor. Adiante o discurso indireto livre revela: “Lá no quartinho dos santos, era só entusiasmo diante da ideia de ir embora. Não pensou no que aconteceria depois [...]. Ali naquele mato desconhecido, era uma mulher – a única mulher no meio de um bando de homens” (Peebles, 2009, p.137). Fascinada e entusiasmada pela ideia de deixar a vida de Vitrola para trás, Luzia ouve o chamado de Falcão, sem pensar

nos dias subsequentes, no risco que correria, na possibilidade da violência em suas diversas formas e na própria morte. Perante a comunidade de Taquaritinga, se Vitrola tinha pequena chance de se casar por conta de sua deficiência física, nenhuma possibilidade teria se em algum momento retornasse a salvo para sua cidade. Seria vista como uma moça de virtude arruinada, para sempre manchada pelo rapto e o convívio com os cangaceiros.

Nessa altura do enredo, portanto, Luzia pode ter deixado de ser a Vitrola, mas ainda não sabe quem é ou será. Não é companheira, nem esposa. Não é amásia, nem prostituta. Não está ligada a nenhum homem do bando por laço de parentesco ou afetividade, não desempenha nenhum tipo de função no grupo. Nos primeiros dias com o bando ela é apenas uma mulher raptada, como se sua vontade do início houvesse desaparecido e no lugar sobrassem apenas as consequências de sua “escolha”.

A costureira altiva que enfrenta Falcão no alto do morro desaparece para dar lugar a uma mulher flagelada pelo espaço. Começa, então o período de negação de Luzia. Este momento de recusa ao chamado aparece fragmentado no enredo. A recusa, que, no início mostra-se acentuada e explícita, permanece de forma latente ao longo do romance, como uma forma de perpetuação da dúvida. É uma maneira de conferir complexidade e aprofundamento psicológico à personagem. Luzia pondera, duvida e repensa em vários momentos ao longo de sua evolução como uma anti-heroína se aquele caminho é o que deveria tomar, se deveria tomar determinadas atitudes ou não. Meses depois de se incorporar ao bando e presenciar a primeira cena de violência (o baile nu e a morte dos capangas do coronel Machado), quando o Falcão quer ensiná-la a atirar como condição para permanecer no bando, Luzia reflete sobre sua condição e status no cangaço, e mais uma vez, a recusa latente se mostra explícita.

– Vou embora – disse ela.
 O Falcão se levantou.
 – Para onde? – perguntou ele.
 – Para casa.
 – Não pode fazer isso. Nenhum homem vai se casar com você.
 – Não quero me casar.
 – E vai viver de quê?
 – Da costura.
 – Ninguém vai querer uma cangaceira para fazer as suas roupas.
 – Não sou uma cangaceira. [...].

Três anos mais tarde, quando ela tinha se tornado uma atiradora melhor que o próprio Falcão, quando o presidente Getúlio Vargas começou a construir a rodovia Transnordestina através da caatinga, quando a seca já tinha atingido o seu quarto mês consecutivo, e quando as suas pernas doíam e os seus pés estavam inchados com o peso do terceiro e último filho, era comum Luzia se perguntar o que teria acontecido se tivesse ido embora quando ele lhe deu essa oportunidade. Se tivesse corrido em direção ao rio e não de volta ao acampamento. Se tivesse pegado uma balsa e rumado para o Recife, para a residência da jovem Sra. Emília dos Santos Coelho (Peebles, 2009, p. 270-271)

Portanto, fica claro, que a recusa ao chamado não é um momento fixo, pontual, apenas. Ela se mostra com maior intensidade no início, como veremos, mas permanece latente na consciência da personagem como uma possibilidade de escapar à vida cangaceira por meio de um retorno. Isso ocorrerá até o momento em que Luzia aceita que não há volta ou saída possível.

A negação ou recusa se inicia quando o desconforto daquela caminhada intensa e cansativa começa a acossá-la. Nesse processo, o espaço na narrativa exercerá um papel preponderante na transformação da personagem expressa na relação meio ambiente da caatinga e corpo feminino. São as agruras do espaço que flagelam a personagem incitando-a à negação, ao mesmo tempo em que preparam o corpo de Luzia para assumir as mudanças de seu modo de vida. As transformações começam no exterior, no corpo que responde ao espaço.

Os pés de Luzia são a parte mais afetada de seu corpo ao longo das caminhadas pela caatinga. De alpercetas, sandálias de couro tipicamente usada pelos sertanejos, os pés não estão bem protegidos do solo pedregoso e cheio de plantas espinhentas, além do que, ao caminhar por horas, mesmo em terreno suave, o próprio atrito com as sandálias encheria os pés de um viajante de bolhas. “Seus pés estavam cheios de bolhas, [...]. O chão era cheio de cactos cabeça-de-macaco, [...]. Os espinhos dessas plantas espetavam os tornozelos de Luzia, e as pontas que se quebravam se alojavam em sua pele (Peebles, 2009, p. 137).

O espaço da caatinga se mostra rude e hostil com doses de uma clemência irônica. A natureza realista acolhe e também combate a presença humana. As plantas cheias de espinhos machucam os pés do caminhante, o sol e as altas temperaturas queimam a pele. A sombra das juremas, árvores de raízes venenosas, oferece repouso por impedir que espinhos cresçam à sua volta, mas o chão em que se estica a manta para dormir é arenoso e duro, pedregoso e desconfortável “[...] o que fazia com que todos dormissem com um olho aberto” (Peebles, 2009, p. 138).

Dos pés à cabeça, a vida no cangaço parece castigar o corpo de um novato. Mesmo o Falcão não dispensa o rito com o suco do xiquexique: Luzia tem de encarar a prova. O sumo da planta é capaz de salvar vidas na seca, mas sua água queima a garganta. De acordo com Falcão, ingerir o suco do xiquexique ensina o homem a calar. “Aqui, por essas bandas, quem não ouve não é um homem. É um cadáver” (Peebles, 2009, p. 140). O cantil de Luzia é enchido com o suco amarelo do cacto cortado em rodelas e espremido. Durante um tempo é somente isso que ela pode beber para aplacar a sede terrível. Dessa forma, sacia a sede, mas fica com a garganta em chamas.

Não é difícil imaginar como as ilusões de liberdade no cangaço se desfazem diante das condições extremas desse estilo de vida. Embora para os homens sertanejos acostumados com uma lida rústica, a vida no cangaço não soasse tão austera, certamente, para uma mulher costureira e habituada ao trato doméstico, tal mudança de rotina seria significativa e frustrante. Isso acontecia muito com as moças que decidiam seguir seus namorados cangaceiros. Quando percebiam o tipo de vida miserável a que estariam sujeitas, já era tarde demais (Negreiros, 2018). É claro que com o tempo, algumas mulheres viriam a sobrepujar tais vicissitudes e assumir com naturalidade a vida bandoleira até o fim.

Por três vezes, Luzia tenta efetivamente fugir, embora em mais de três momentos ela cogite deixar o bando. A primeira vez ocorre logo nos primeiros dias de viagem, quando ainda é possível avistar a serra de Taquaritinga ao longe. Luzia se embrenha no mato com a desculpa de que precisa se aliviar. Assim isola-se dos homens e, quando avista o morro de sua cidade, sai correndo em disparada em sua direção.

O seu coração batia descompassado. Os pés cheios de bolhas ardiam. Correu ainda mais depressa. O mato rasteiro estalava alto sob seus pés. Galhos secos lhe arranhavam os braços e o rosto; quanto mais corria, mais altas ficavam as árvores da caatinga. Em pouco tempo tinham tapado a visão do morro. Luzia ficou desnorteada. Virou-se e saiu cambaleando em meio às árvores e aos arbustos. Não tardou a ouvir os passos e os homens a cercaram (Peebles, 2009, p. 140).

Depois dessa primeira tentativa de fuga, vem a chuva e com ela a percepção de mudança do estado das coisas. O narrador se empenha em mostrar a hostilidade da natureza que cerca Luzia e, especialmente, o ambiente que impregna a personagem física e psicologicamente.

No começo, não caiu uma gota de chuva na caatinga. As árvores estavam mirradas e cinzentas, como se houvessem pegado fogo. Lagartos de dorso alaranjado eram os únicos animais que apareciam por ali, correndo de uma árvore a outra, fazendo as plantinhas rasteiras estalarem sob as suas patas. Mas ia chover. O cotovelo aleijado de Luzia doía constantemente. Nuvens escuras se acumulavam no horizonte, como uma tampa cinza que pudesse se fechar sobre a terra, deixando-os estorricando naquele ar quente e úmido. Quando a chuva chegou, caiu em pancadas rápidas e torrenciais. Levou a areia embora, deixou as raízes retorcidas das árvores expostas, transformou o menor dos córregos num verdadeiro rio. Em resposta, a vida despontou por toda a caatinga. Pedúnculos altos e retos como espadas surgiram nos tufos pontiagudos dos agaves. Surgiram folhas por entre os espinhos escuros das juremas. Trepadeiras brotaram da terra. Algumas emaranhadas e pegajosas, outras lustrosas e cheias de espinhos. Iam serpenteando pelo chão, enroscando-se nos arbustos e nos troncos das árvores. Formavam guirlandas nos inúmeros braços do facheiro. Saíam se espalhando pela caatinga, tornando verde aquela mata antes cinzenta. A chuva trouxe alívio para os seus pés, mas encharcou as perneiras de couro, deixando-as pesadas e negras de mofo. O traje de lonita nunca secava. Ali debaixo, Luzia sentia a própria pele ficando mole e enrugada. Imaginou aquela pele se soltando aos poucos, como a casca de uma fruta já passada. E tinha a impressão de que a chuva havia penetrado também na sua mente, infiltrando-se por ela, como acontecia com a porta da cozinha da casa de tia Sofia, que se encharcava, se deformava e se tornava incapaz de separar

o mundo à sua volta. Ouvia o zunido dos mosquitos. Ouvia o chocalhar das cartucheiras dos homens, o tilintar das canecas metálicas batendo no cano das espingardas. O som oco dos cantis esbarrando no punho prateado das facas. Muitas vezes, os vários sons se misturavam, transformando-se num zumbido longo e profundo em seus ouvidos (Peebles, 2009, p.139).

A sequidão da caatinga sinaliza o desafio climático enfrentado pela heroína somado às demais vicissitudes. No início de sua jornada, nada parece contribuir para o alívio de Luzia. No entanto, essa primeira etapa de provas (as feridas nos pés, na pele, na garganta e a solidão na alma) são preparativos para o fortalecimento físico e emocional da personagem. Luzia, chora todas as noites, abafando seus soluços com a manta de dormir. “O tecido secava a sua língua [...]. Mas graças à manta, conseguia abafar os soluços” (Peebles, 2009, p.138).

A chuva prenunciada pelo seu cotovelo indica o começo da transformação. Notamos a descrição da brotação na caatinga. As alterações no espaço são percebidas pela personagem, porque é a voz indireta da mente de Luzia que nos chega por meio do narrador. Ela observa a mata cinzenta, os raros e pequenos animais que cruzam seu caminho. Luzia admira-se daquela sequidão, daquele calor abafado, mas ela sente em seu corpo o prenúncio da mudança. Seu cotovelo diz que alguma coisa vai mudar à sua volta. A chuva traz a renovação da natureza adormecida pela seca, o ressurgimento das plantas, o alargamento dos córregos. O desenvolvimento das juremas, agaves e trepadeiras é descrito, ressaltando a mudança na paisagem, mas aqui também desvela-se o processo de transformação da personagem.

Os efeitos da caatinga no corpo de Luzia são notórios. Ela sente-os tanto na seca, quanto na chuva. Ao invés de trazer alívio, a água reforça a provação que começa a ser percebida também em sintomas psicológicos na personagem. Luzia sente-se impregnada pela água mais profundamente do que a faz perceber seu traje encharcado. Algo que havia começado a mudar em seu interior, desde a sua partida, vai chegando ao cerne de Luzia, fazendo-a parte conjugada daquele ambiente, tal como a porta encharcada de tia Sofia. “A cada dia que passava sentia que aquela vida a estava impregnando” (Peebles, 2009, p. 141).

Depois dessa primeira rodada de provas e de sua tentativa de evadir-se, a caatinga começa a aparecer não mais como uma força cruel e hostil, mas um habitat, um lugar a se explorar, conhecer e dominar.

À medida que seu corpo ia sarando, a sua mente ia ficando mais aguçada. Começou a notar a diferença entre os troncos nodosos das canelas-de-velha (que lembravam os dedos de tia Sofia deformados pela artrite) e a casca macia e amarela da inajá. Aprendeu a se desviar do cacto-cabeça-de-macaco, com aqueles bulbos que mais pareciam almofadas de alfinetes espalhadas por todo o caminho. Aprendeu a distinguir o grito áspero do canção e o trinado melodioso do gibão-de-couro. Começou também a estudar os homens, cada um daqueles cangaceiros se tornou um indivíduo distinto e conhecido (Peebles, 2009, p.143).

A descrição do espaço está intimamente ligada à percepção da personagem. Agora, depois de passados dias de uma adaptação difícil, Luzia começa a despertar para os detalhes que a circundam.

Uma dessas pedras tinha se fendido no meio. Da abertura, brotavam urtigas. Beijaflores tinham feito ninho na folhagem das plantas, [...]. Às vezes, ficavam como que parados no ar bem perto de Luzia, com as asas batendo a toda e o corpo cor de esmeralda imóvel, parecendo até uma joia suspensa ali à sua frente. [...] Pôs o bornal no colo e enfiou uma agulha com linha de bordar no tecido grosso (Peebles, 2009, p. 149).

A hostilidade é compensada pela beleza, mas permanece realista e verossimilhante. Com a chuva, a vida desponta e é possível presenciar a renovação das plantas, a alegria dos pássaros, a vida que se desenrola à sua volta. Então, essa vida da caatinga não é mais alheia ou externa à personagem. Luzia começa a partilhar de seu entorno, a vivê-lo e observá-lo não só como uma espectadora atormentada e distante, mas como parte integrante desse ambiente.

Em um dia, quando param para acampar mais cedo, Luzia senta-se em uma pedra com o sol às costas e dá continuidade ao trabalho do bordado. “Costurar era algo que a acalmava” (Peebles, 2009, p. 149). Ao retomar seu ofício de costureira, mesmo que apenas como um passatempo, Luzia, aos poucos, demonstra estar entrando em conformidade com seu novo modo de vida, buscando estabelecer uma rotina ou hábito que a ajude a permanecer presente, calma e atenta.

Não obstante, um novo movimento de recusa é desencadeado. Apesar de estar mais conectada ao meio ambiente, Luzia ainda é ignorada pelos homens do bando. Quando algum deles lhe dirige a palavra, não a olha nos olhos, mas o faz de cabeça baixa ou fixando o olhar em algum ponto distante. Portanto, seu *status* no grupo permanece inalterado.

Antes, a recusa, com a tentativa de fuga, ocorre como uma reação natural às provas. Agora, com o corpo são e a mente lúcida, o que move Luzia é a percepção realista de sua condição no bando. Aquela costureira que enfrenta o Falcão de peito aberto no alto do morro parece espernear-se dentro dela: “Nos primeiros dias que passou com o bando, teve medo, mas também orgulho por acreditar que ele a tinha levado como um troféu [...] Acabou descobrindo que não passava de um amuleto [...]” (Peebles, 2009, p.148). Tão logo Luzia conhece os motivos de ter sido levada ocorre um desencantamento que será propulsor de sua nova tentativa de fuga. Afinal, ela havia saído de seu lar para deixar de ser Vitrola e tornar-se alguém, mas já acreditava que somente pelo fato de ter sido levada pelo Falcão, haveria nisso um tipo de glória ou louvor, como se ele tivesse visto nela algo de valioso.

O narrador conta que, depois de ajudar no preparo de uma buchada, e ser destratada por Orelhinha na frente de todos, Luzia revida jogando água quente em seu colo. O homem fica possesso de raiva, mas é impedido pelos demais de revidar. Com isso o Falcão percebe que é chegada a hora de parar com o xiquexique “[...] prefiro vê-la discutindo com os meus homens do que machucando-os” (Peebles, 2009, p. 153). Então, após um breve diálogo, o Falcão a faz observar a flor do mandacaru.

Era um mandacaru com o tronco marrom e grosso como o de uma árvore, só que com espinhos do tamanho de um dedo saindo por todo lado. Acima das suas cabeças, os ramos em forma de tubo eram verdes. Destes brotavam uns poucos bulbos tenros.

– Fique quieta – disse o Falcão. Estava escurecendo. A distância, ouviam-se os sapos-bois cujos chamados longínquos lembravam o mugido das vacas. Ali em cima, um dos bulbos do cacto se abriu e, de dentro dele, surgiu uma pétala branca. Luzia sentiu o pescoço duro, mas não se mexeu, temendo espantar a flor de volta para o bulbo. Outras pétalas foram se abrindo, todas elas espessas e brancas.

Bem devagar, Luzia ergueu os olhos para ele. A linha da cicatriz no seu rosto estava branca como a flor do mandacaru. Fitou aquela marca como se ela também fosse se abrir e se revelar. Observou o seu cabelo molhado, o seu rosto barbeado. Em Taquaritinga, todos os homens que as pessoas chamavam de “cabra valente” usavam barba. Falavam palavrões, bebiam e davam tiros para o ar. Achava que um cangaceiro seria pior ainda. Mas não podia imaginá-lo gritando e, com uma certeza que chegou a surpreendê-la, sabia que, se atirasse, não seria para o ar.

– Elas se abrem uma vez – disse o Falcão. – Antes de uma chuva forte. Amanhã, já terão desaparecido.

Encarou Luzia. E, mais que depressa, a moça ergueu os olhos para o botão de flor. Não conseguia se levantar e ir embora. Algo crescia dentro dela, algo indesejado e insistente, como a romúlea que invadia o quintal da casa de tia Sofia em maços verdes e espessos. Era uma planta bonita, mas que podia sufocar todas as outras se fosse deixada ali. A única solução era arrancá-la pela raiz e jogá-la no fogo, pois só assim o resto do jardim poderia sobreviver.

A flor do mandacaru acertou em cheio. Naquela noite, a chuva encheu os fossos improvisados que cercavam as toldas (Peebles, 2009, p. 154).

O narrador parte do espaço para revelar um sentimento e uma intenção ligada à percepção desse sentimento. As personagens suspendem o colóquio para observar a floração do mandacaru. A conexão que se estabelece aqui é a associação da simbologia dessa flor para com os sentimentos e intenções de Luzia. Note que, logo após a flor se abrir, Luzia volta o olhar para o Falcão e o sentimento beira à veneração. Uma estranha relação começa a se desenvolver entre ela e seu raptor. Luzia o observa com admiração e faz uma comparação positiva em relação aos cabras valentes de Taquaritinga. Afinal, ele era um homem melhor. É o que parece concluir.

A flor do mandacaru na cultura popular nordestina simboliza força e resistência. No excerto, o momento de suspensão que a silencia e a coloca como espectadora do desabrochar dessa flor faz com que Luzia tome consciência de sua situação, da realidade em que se encontra. O que cresce de forma indesejada e insistente no interior da personagem é o afeto na relação

contraditória⁴¹ entre ela e o Falcão e que aos poucos vai ganhando contornos mais nítidos com o passar do tempo.

Adiante, o narrador deixa esse vínculo evidente:

Naquela noite, porém, depois de ver o botão da flor do mandacaru se abrir, Luzia compreendeu que quanto mais tempo ficasse ali mais dependeria da confiança que o Falcão depositasse nela. A cada dia que passava, ia sentindo uma estranha gratidão para com ele. A fé que o cangaceiro tinha na sua finalidade a mantinha viva, e até mesmo respeitada. Mas, e se ela não confirmasse essa utilidade? Quanto tempo duraria essa fé? E se, involuntariamente, desse azar ao bando, essa fé sobreviveria? (Peebles, 2009, p. 155).

A predição de Falcão se mostra certa. Assim, Luzia começa a entender que a confiança que Falcão possui em suas próprias convicções se fortalece cada vez que uma intuição se confirma, cada vez que suas crenças são reafirmadas. Isso deixa patente, para a personagem, que com ela não é diferente. Ele espera que, de alguma forma, suas premonições, visões ou pressentimentos venham a ser confirmados. Em outras palavras, enquanto Falcão aguarda o resultado prático de ter levado consigo Luzia, ela permanece segura, mas o que acontecerá caso as expectativas do cangaceiro não sejam satisfeitas?

É, portanto, diante desses questionamentos que Luzia enxerga a flor do mandacaru como algo muito mais significativo do que simplesmente o prenúncio de chuva. A inflorescência da cactácea, para Luzia, representa a oportunidade única de escapar. Como observa o Falcão, *Elas se abrem uma vez [...]. Amanhã já terão desaparecido*. Em breve, as chuvas cessariam e não haveria mais barulhos para encobrir a fuga de Luzia. Por isso, a observação silente do cacto abrindo seus bulbos provoca na personagem a consciência de seu *status incerto*, dos sentimentos estranhos que desabrocham em seu íntimo e, por fim, da chance única de escapar de tudo isso.

Essa segunda tentativa de fuga de Luzia é demarcada por um ponto de virada no enredo. Podemos considerar que a negação ou recusa aqui é seguida do que denominaremos de inclusão ou batismo.

3.3.3 A inclusão ou batismo

A passagem pela água é o que metaforiza o batismo de Luzia. Ela tenta fugir atravessando um açude, arrisca-se porque não sabe nadar. Então, quando já se encontra no meio da travessia, percebe que não tem saída. “Por todo lado, só havia água. Não tinha como escapar”

⁴¹ Em 1973, o psiquiatra e criminalista Nils Bejerot utilizou o termo Síndrome de Estocolmo após examinar reféns de um assalto a um banco da Suécia. Não sendo classificada como uma doença, a síndrome de Estocolmo é um fenômeno psicológico que ocorre quando a vítima de uma agressão começa a desenvolver afeto pelo seu agressor. É uma maneira de lidar psicologicamente com o trauma.

(Peebles, 2009, p. 156). Quando Falcão dá por sua falta, Luzia já está se afogando. Então o cangaceiro entra no açude para salvá-la. “Algo a envolveu, pressionando-lhe as axilas e, depois, fazendo mais força ainda no seu peito. Viu-se erguida. A chuva lhe batia no rosto. O barulho da água a deixou tonta. Luzia sorveu o ar em desespero” (Peebles, 2009, p. 157).

O episódio do açude carrega alguns significados importantes no desenrolar do enredo. Primeiro, porque é posto como um marco. Até então Luzia é um corpo estranho no organismo do bando e depois de ousar o suficiente para enfrentar as águas, e ser, por fim, salva pelo Falcão, sua relação com os homens sofre algumas mudanças. Eis então o ponto de virada na narrativa que inclui Luzia como parte integrante do bando. Acredito que esse seja o mais importante aspecto da passagem pelas águas.

Segundo, porque não é só a recusa e a tentativa de fuga frustrada que se encerram no acontecimento, mas é a partir dele que se delineia com maior foco a crescente aproximação entre Falcão e Luzia. A tensão sexual presente desde o início aparece com maior frequência, preparando o leitor para a aceitação do casamento entre a moça raptada e o cangaceiro. O esforço feito para retirar Luzia do açude também conta como um indicador afetivo. Mais ainda, o fato de Falcão abster-se de conversar com Luzia após o episódio. “Ele tinha parado de falar com ela. Depois do tal episódio, mantinha-se à distância, sem cuidar mais dos seus pés ou lhe dar rações extras de comida” (Peebles, 2009, p. 158). Pode-se interpretar o silêncio e distanciamento de Falcão como um sintoma de decepção. Afinal, a moça preferiu enfrentar o risco de uma morte horrível a permanecer ao lado do cangaceiro.

Enquanto isso, quando Luzia vê Falcão com as mãos postas na cabeça de algum sertanejo para dar a benção, ela recorda as massagens que ele lhe fazia nos pés “Luzia estremecia. Ele a tinha tocado várias vezes, massageando-lhe os pés, ajudando-a a se levantar, obrigando-a a comer [...]” (Peebles, 2009, p. 159). É possível, portanto, entender que há um princípio de enamoramento do casal.

Quando adiante, param na casa de seu Chico (o coiteiro que foi atacado pelos capangas do coronel Machado), o narrador informa que ela teve várias oportunidades de fugir da casa, já que o Falcão estava ausente resolvendo negócios de armas, e os homens acampando longe. E, embora Lia, a filha de seu Chico, estivesse sempre em seu encalço “[...] havia ainda outra coisa que a prendia naquela casa, uma expectativa que ela só se daria conta quando se pegou esperando ouvir palmas diante da porteira, ou um assobio, ou então a voz grave do Falcão, indicando que ele estava de volta” (Peebles, 2009, p. 166). O fato de Luzia permanecer na casa de seu Chico, quando poderia fugir com maior probabilidade de êxito é indício do envolvimento afetivo que começa a ser mais explorado nesse ponto da narrativa.

A inclusão de Luzia no bando como indivíduo integrante e funcional é metaforizada pela transformação do espaço que acompanha o prelúdio de uma nova identidade para a personagem.

Depois da chuva, a caatinga floresceu. Flores cor de laranja, com pétalas finas e secas como papel, brotaram das curvas espinhosas do quipá. Os arbustos de malva atingiam o tamanho de um homem. As bromélias se abriram em botões vermelhos. Abelhas zumbiam em meio à vegetação. Quando Luzia fechava os olhos, o ruído daqueles insetos parecia até o barulho da água. Depois que a tiraram do açude, os homens passaram a fitá-la com um respeito sem palavras. Agora, chamavam-na de Srtá. Luzia, em vez de simplesmente evitar pronunciar o seu nome. Ponta Fina lhe deu mel para a garganta. Acendeu umas fogueiras sob as colmeias e, quando a fumaça afugentou as abelhas, o menino cutucou os orifícios redondinhos dos favos que recobriam as suas paredes. Orelhinha mantinha-se calado e na defensiva, mas jamais procurou vingar aquela queimadura. Luzia se perguntava se essa nova atitude por parte dos homens era o resultado de seu enfrentamento com Orelhinha ou de ter entrado no açude sozinha à noite, como uma espécie de bruxa. O motivo mais provável era o fato de o Falcão achar que aquela mulher valia o bastante para ser salva. Ele tinha parado de falar com ela. Depois do tal episódio, mantinha-se a distância, sem cuidar mais dos seus pés ou lhe dar rações extras de comida. Como Luzia parou de tomar o suco do xiquexique, a sua voz foi voltando, grave e rouca. Aos poucos, a vegetação se transformou. As chuvas acabaram, mas os trovões ainda ressoavam pelo céu em estrondos furiosos. O bando passou por sítios com campos de algodão floridos e, mais tarde, depois que as flores caíam, os botões se abriam deixando à mostra as fibras claras. Parecia até que a caatinga estava coberta por um imenso lençol branco (Peebles, 2009, p. 158).

Observamos como o desabrochar da caatinga acompanhado pelo olhar da personagem ganha contornos íntimos vistos a partir da interioridade de Luzia. Toda a cor local rebenta cheia de vida, mas amalgamada à alma da personagem. Luzia também renasce, também ganha vida e depois do episódio, da chuva forte, da tempestade e da “morte”, passa a ser alguém no bando. Agora é a senhorita Luzia, agora tem nome, é identificada pelo grupo e desponta assim como a vegetação em seu entorno. O seu tempo de silêncio também se encerra e o retorno de sua voz é literal (porque para de tomar o xiquexique), mas também é simbólico. Com o reconhecimento de Luzia como parte do bando, ela adquire o direito de opinar e ser ouvida.

Quando o Falcão volta à casa de seu Chico com rifles novos, os cangaceiros se alvoroçam com a novidade. Entram em uma discussão sobre quais seriam os melhores, se os novos ou os velhos. Então Fala Mansa pede a opinião de Luzia que responde:

Nada disso deveria ter importância [...]. As más costureiras estão sempre criticando as máquinas. Ou as agulhas. As boas simplesmente costuram. Acho que é a mesma coisa com as armas. Essa história de dez ou doze é para quem não tem pontaria. O Falcão soltou a maior gargalhada. Aos poucos, os demais seguiram o seu exemplo, rindo e cumprimentando Luzia pela tirada inteligente (Peebles, 2009, p. 169).

O humor sinaliza para a aceitação de Luzia como parte do grupo, como sua integrante.

3.3.4 A contestação ou impacto

O próximo movimento é a contestação ou o impacto que a personagem sofre ao se deparar com a violência no já referido evento do baile nu⁴², seguido de morte, o qual não deixa de ser parte da recusa residual ou latente que acompanha Luzia ao longo de sua trajetória no cangaço. Com o crescente sentimento de vínculo entre ela e Falcão, a terceira e última tentativa de fuga de Luzia deverá ser motivada por algo que sobrepuje qualquer tipo de anseio amoroso. Algo que suscite um sentimento inversamente proporcional em relação ao objeto de seu afeto.

No tópico 2.1 deste trabalho foi observado como o episódio do baile nu e da matança dos capangas do coronel é filtrado pela observação de Luzia. O discurso indireto livre é amplamente utilizado no romance para que a interioridade da personagem esteja em evidência. O impacto que Luzia sofre com a concretização da violência leva-a a procurar um asilo, um refúgio. Essa tentativa de fuga, a última, é desesperada e impensada. Diferente daquela do açude.

Luzia sentiu o estômago embrulhado. O pulmão do segundo homem murchou, desaparecendo dentro do corte profundo. Os outros homens foram caindo no chão como sacos de farinha. A moça sentiu a saliva grossa e quente. Esgueirando-se da porta onde estava, saiu correndo.

[...]

No fim da rua, viu os fundos da capela de Fidalga. Era uma portinha protegida por um portão de ferro fundido. Luzia enfiou as mãos por aqueles arabescos. Sacudiu a grade. Um homenzinho veio espiar pela porta entreaberta. Usava um hábito marrom e o corte de cabelo dos frades.

– Quem é você? – perguntou ele, passando os olhos pelo rosto da moça, o seu bornal, as cabaças de água e, finalmente, as suas calças compridas. – Veio junto com esses homens?

– Por favor – disse Luzia, num sussurro, com medo de gritar. – Me esconda.

– Você é a prostituta deles – retrucou o frade. – Veio saquear a igreja.

Luzia sacudiu o portão com toda a força. As dobradiças rangeram. O religioso arregalou os olhos. Com um gesto desajeitado, bateu a porta.

A moça se recostou no portão. Parecia até que o seu corpo estava pesado demais para as suas pernas.

Aqueles homens caídos na praça tinham-na feito pensar no boneco do Judas. Na Semana Santa, as mulheres de Taquaritinga faziam um boneco de pano do tamanho de um homem e o recheavam de capim. Dona Conceição lhes dava umas calças rasgadas e uma camisa velha. Alguns homens faziam-lhe um chapéu de palha trançada. Quando o boneco estava pronto, era pendurado na praça da cidade. No domingo de Páscoa, pela manhã, todas as crianças saíam catando paus e pedras. Malhavam o Judas até ele desmontar e cair das cordas que o prendiam. No chão, o boneco apanhava ainda mais. Era cuspido e chutado. Os adultos riam. Luzia adorava bater naquele boneco quando era pequena. Espremia-se entre o bando de crianças e o espancava com o braço bom, até sentir os músculos doloridos. O barulho dos paus acertando a pele de pano do Judas a deixava animadíssima. O cheiro forte das suas entradas de capim chegava a deixá-la meio zonza. Agora, ao pensar nisso, sentiu-se enjoada.

Encostou a testa no portão da capela. O ar da manhã tinha ficado quente e seco. O calor fizera os pássaros se calarem e despertara as cigarras. O ciciar estridente ecoava

⁴² Sugiro ao leitor deste trabalho que retorne ao tópico 2.1 e releia os excertos relacionados ao baile nu.

em seus ouvidos. Apesar de toda aquela zoada, ouviu passos no cascalho da rua, acompanhados de uma série de respirações rápidas e curtas. Sentiu que alguém lhe puxava o braço. Ponta Fina estava parado ali, ao seu lado, sem fôlego.

– Por onde andou? – perguntou o menino. Antes que ela pudesse responder, ele já tinha segurado o seu braço aleijado e estava tentando ajudá-la a se levantar do chão. Luzia resistiu. Desvencilhou-se da mão de Ponta e ficou de pé. Saiu andando depressa, sem saber para onde iria, mas louca para se afastar dele, da praça, daquela cidade.

– Espere! – gritou Ponta. Quase corria, não conseguindo acompanhar os passos da moça. Desembainhou uma das facas: era a pajuezeira sem ponta. Luzia parou. – Se você for embora, ele vai dizer que foi minha culpa – falou o garoto, e sua voz falhou.

– Eu é que vou ser o culpado.

A linha do seu queixo era angulosa, mas as bochechas continuavam roliças e gorduchas, como as de uma criança. Havia uma manchinha na sua face esquerda, perto do nariz. Uma mancha escura, cor de canela ou do molho pardo que tia Sofia gostava de pôr no seu fubá. Já estava seca e rachada. Luzia pegou o lenço no bornal. Molhou-o na cabaça de água e limpou o rosto do menino (Peebles, 2009, p. 179-180).

A referência ao boneco de Judas que surge na memória da personagem sinaliza para o contraste entre a violência encenada ou imaginada de sua infância e juventude e a violência real. A lembrança de Luzia é ressignificada agora que além de presenciar a violência foi cúmplice dela. Isso a deixa perplexa, fora de si e furiosamente disposta a abandonar o bando, como demonstra a atitude de sacudir o portão com toda a força.

O que guia Luzia nesse momento é o instinto de autopreservação e o choque causado pela carnificina. Esses sentimentos provocam um impacto de realidade sobre a vida no cangaço, o que sugere ser maior que qualquer sentimento de afeição que ela possa ter nutrido por Falcão. Diante do cangaço, em sua expressão máxima de violência no homicídio, desaparecem todo e qualquer pensamento romantizado da vida bandoleira ou de uma possível relação amorosa com um cangaceiro.

A aproximação amorosa entre Luzia e Falcão só será possível depois que ela faz essa travessia, aceitando a violência como necessária e esvaziando-se do mal estar. Uma vez atravessado esse limiar, o efeito traumático diante do assassinato desaparece e cede lugar à dureza de coração e à crueldade em Luzia.

Ao fim, sua tentativa de fuga é frustrada porque se compadece de Ponta Fina, seu mentor. Se fugir quem responderá será ele, um menino ainda, e o único dentre os cangaceiros a quem ela pode chamar de amigo. A amizade com Ponta e a consciência de Luzia se mostram preponderantes ante a libertação da violência e do enlevo amoroso por Falcão. Afinal, ela desiste da fuga por considerar a vida de Ponta Fina, mas não pensa nem por um segundo no chefe do bando. Ao limpar a mancha de sangue no rosto do menino, Luzia demonstra resignação, aceitando seguir adiante.

A permanência de Luzia fará com que gradativamente o limiar da compaixão, do terror ante a matança, do repugno pelo executor, seja extinguido. No lugar deixado pelo vazio desses

sentimentos surgirá uma cangaceira cruel. Mas não ainda, porque para isso a figura de Falcão deverá sair de cena. Por enquanto, a veremos costurar e bordar os motivos da caatinga nos bornais dos cangaceiros, inaugurando uma nova estética no cangaço, assim como o fez Dadá em seu tempo.

Antes da transfiguração total de Luzia em a Costureira, cangaceira cruel, acompanhamos a sua integração no bando, sendo o ápice dessa coexistência, seu casamento com Antônio. Primeiro, a moça retoma seus trabalhos de bordado e, agora, com a máquina Singer que ganhou de Falcão (logo depois do baile nu, furtada do coronel Machado), Luzia volta a seu ofício.

Sob a agulha da Singer iam surgindo as pontas rosadas das macambiras. De um lado a outro da frente dos bornais e da aba dobrada dos chapéus dos homens do bando, Luzia aplicava grandes círculos que lembravam os cactos coroas-de-frade. Bordava ainda espirais alaranjadas como a casca escamosa da imburana. Nem pensava mais naquelas rosas e borboletas idiotas das toalhas de mesa ou de banho de dona Conceição. Agora, a caatinga era a sua fonte de inspiração. Naquele emaranhado de vegetação acinzentada, qualquer ponto colorido surpreendia. Luzia apanhava as carapaças de besouros mortos que pendiam, douradas e translúcidas, dos galhos das árvores. Admirava os bagos amarelos do juá antes de transformá-los numa polpa espumosa que usava para lavar o cabelo. E, quando ouvia os trinados agudos do periquito-da-caatinga, que rompiam o silêncio abafado das tardes como vidro se quebrando em pleno ar, ficava olhando para cima até conseguir avistar as suas asas verdes. Não conseguia ver os pássaros, só os contornos esfumaçados que pareciam até uma mancha de cor no céu. Forçava a vista para vislumbrar árvores ou morros a distância. Estreitava os olhos para que as coisas ficassesem claras, e não nebulosas e indistintas. Aos poucos, começou a ignorar tudo o que estivesse ao longe. Tinha a vista boa o bastante para ler os jornais que o Falcão lhe dava e distinguir os pontos das costuras. Não precisava enxergar o que ficava distante, apenas o que estava à sua frente (Peebles, 2009, p. 247).

A representação da flora da caatinga nos bordados de Luzia demonstra a aproximação da personagem com o meio ambiente, com o espaço que habita. Se antes seus bordados compunham desenhos de flores e borboletas como meros retratos artificiais de uma natureza nem sempre presente na realidade da terra nordestina, agora essa forma de representar alheia e desvinculada de sentido é deixada para trás, o que denota o abandono do modo de vida anterior uma adequação ao presente.

A falta de nutrientes na alimentação dos cangaceiros provocava desnutrição. As vistas de Luzia começam a embaçar. Nota-se, porém, que o discurso apresenta essa deficiência na visão como um sintoma de alienamento. Ao permanecer com o bando, caminhando pelo interior em plena caatinga, Luzia vai se distanciar cada vez mais de uma vida normal, do mundo cotidiano e rotineiro dos vilarejos. Tudo que está além dos limites do que consegue enxergar com clareza passa a ser desimportante. Isso aponta para um aprofundamento cada vez maior num mundo hermético tanto físico, cercado por uma vegetação impenetrável, quanto

psicológico e afetivo. Para Luzia basta enxergar o que está à sua frente, como o bordado e os jornais que o Falcão pede que leia.

Eis aí uma nova atribuição à costureira. Ela servirá como uma secretária, informando Falcão sobre tudo o que sai nos jornais, tanto do interior, quanto da capital. É nesses momentos que Luzia acaba se deparando com notícias da irmã, algo que veremos em uma seção à parte.

Mais adiante sua visão será importante para desenvolver as habilidades de atiradora. Em certo momento, ela ganhará uns óculos do Dr. Eronildes, um médico que possui uma fazenda às margens do rio São Francisco e que socorre Falcão quando esse é ferido na perna por uma bala durante um confronto. A relação que os cangaceiros, mais especificamente, Falcão e Luzia desenvolvem com o médico, um coiteiro involuntário, é algo que não exploraremos por enquanto.

Como sugere o título deste tópico, a violência e brutalidade de Luzia se desenvolverão junto com seus atributos femininos. Observamos o cuidado com os cabelos longos, lavados com a polpa do juá; o próprio enlevo ante a vegetação, e pássaros, e cores que se destacam no cinza da caatinga. Ela imprime esses matizes em seus trabalhos de costura e os cangaceiros gostam da novidade “Com isso, o bando, a princípio desconfiado de sua presença entre eles, se convenceu de que a predição do Falcão tinha se confirmado em parte: Luzia não lhes tinha trazido sorte ou azar, mas já demonstrara que tinha serventia ali” (Peebles, 2009, p. 248). Falcão acredita que os bordados de Luzia conferem um status civilizatório ao bando:

No meio da vegetação acinzentada, os seus trajes bordados e enfeitados, em tons de vermelho e de verde, de rosa e de amarelo, faziam com que se destacassem como pássaros de plumagem brilhante. Luzia propôs que todos desmanchassem os bordados, mas o Falcão não permitiu. – Se esses soldados forem sortudos o bastante para nos encontrar – disse ele –, vão ver que não somos vagabundos (Peebles, 2009, p. 253).

Além da habilidade da costura se mostrar útil, será também um passatempo para o bando que demonstra interesse em aprender a manejar a Singer. Luzia serve como professora e os homens se divertem aprendendo a costurar. Incluem Luzia nas brincadeiras que surgem durante o aprendizado “[...] o fato de a incluírem nas brincadeiras reforçava o lugar da moça como membro do bando” (Peebles, 2009, p. 249).

Com um novo lugar de pertencimento, Luzia vai se sentindo cada vez mais à vontade em meio aos homens. Falcão e ela se aproximam quando ele se fere e precisam dos cuidados do médico. Por um bom tempo precisam ficar na fazenda de Eronildes e com a crescente tensão sexual entre os dois, o inevitável acontece.

Então, “Os dois se casaram em novembro, na sombra da varanda da frente da casa de Eronildes” (Peebles, 2009, p. 302). É a partir desse momento que Luzia torna-se uma cangaceira, porque assumirá as tarefas do cangaço junto com seu marido e aprenderá a atirar melhor do que ele.

3.3.5 A aceitação completa ou transfiguração total

A transformação de Luzia em cangaceira começa aqui, mas, como dissemos antes, os sonhos de uma vida assentada e comum não são abandonados. Depois de matarem o coronel Clóvis e seu filho Marcos numa vingança, Luzia pensa que ficarão na fazenda onde podem assentar-se, pois ela já está grávida do terceiro filho (as outras gravidezes não vingaram).

Tinha esperanças de que fossem ficar em São Tomé, onde poderiam trabalhar a terra e levar uma vida normal. Ao cabo de um mês, Antônio foi ficando irrequieto. Disse que a propriedade não lhes pertencia por direito e, para garantir a sua posse, precisaria de mais homens e mais dinheiro. Sairam então de São Tomé e voltaram para o mato. Mas Luzia não conseguiu deixar para trás a lembrança daquele quintal empoeirado, a sensação escorregadia da parabéum em sua mão, do ruído alto e surdo que Marcos fez ao cair do cavalo. Achava que tais lembranças a fariam se sentir culpada ou com remorso, mas, na verdade, estava era com raiva. Só não sabia muito bem de quê. Era como se aquela primeira morte houvesse aberto um trinco qualquer dentro dela, destrancando a porta e libertando emoções que antes estavam presas. Aquela raiva da sua infância estava de volta (Peebles, 2009, p. 414).

Depois que mata pela primeira vez, sua transformação em mulher cruel acelera-se de forma exponencial. Após a morte de Falcão, essa raiva involuntária ajudará Luzia a sobreviver como cangaceira e a guiar o bando. Logo após Falcão tombar pelas mãos de Orelhinha, de forma consciente, Luzia evita demonstrar qualquer atitude de fraqueza. Então, ela se levanta e com a faca lambedeira de Ponta Fina corta a longa trança de seus cabelos.

O cabelo de Luzia simboliza o vínculo com o sagrado. Seus cabelos jamais haviam sido cortados e após o acidente que a deixou com o braço aleijado, uma promessa a santo Expedito, seu salvador da morte, a impedia de cortar a longa trança até seus 18 anos, quando seus cabelos seriam dedicados no altar. No entanto, quando essa idade se completa, Luzia já está com os cangaceiros e Antônio a impede de cumprir tal compromisso, porque não permite mulher sua com cabelo curto. Assim, após a morte do marido, Luzia se vê desimpedida para cumprir o prometido, porém em vez de dedicar seus cabelos ao santo, ela os corta de uma forma brutal, sacrificando sua trança no altar do cangaço. Assume, assim, a posição de capitão diante dos homens assombrados pela aparência da mulher grávida, manchada com o sangue do falecido marido, tendo uma faca nas mãos e na outra a longa trança de seus cabelos. “Naquele instante, tinham medo dela. Acreditavam nela” (Peebles, 2009, p. 447).

O cabelo de Luzia representa uma antiga aliança com sua vida passada que até aquele momento permanecia intacta, o elo com os ensinamentos da tia e do padre Otto. Um elo de gratidão com Deus e os santos por terem poupado sua vida. Agora, esse laço é rompido e com essa ruptura há espaço para o surgimento de outro compromisso. Luzia, portanto, se vê impelida pela situação a assumir o papel de chefe dos homens. Ela não pensa em abandonar o bando e retornar para sua terra, nem em fugir para qualquer outro lugar. Antes, sua fidelidade está inteiramente ligada à alma de Antônio a qual ela impede que saia de perto de si. “– Não vamos botar nenhuma vela em suas mãos. A alma dele vai ficar aqui. Conosco. Agora, sou a mãe e o capitão de vocês” (Peebles, 2009, p. 447). É importante, entretanto, salientar que a ruptura de Luzia com a sua antiga vida se dá muito mais num plano de exterioridades. Com isso, compreendemos que a personagem, mesmo tendo sofrido uma gama de transformações internas e externas, guarda no recôndito de seu interior resquícios da menina Vitrola. Elementos que a ligam às suas origens e que nunca poderão ser apagados (como os próprios sonhos de uma vida assentada são originários de seu passado), já que em certos momentos surgem como pretexto para fortalecer as ações brutais do presente.

A partir de então Luzia começa a comandar o grupo. Orelhinha parte ferido e Luzia aposta que ele não poderá sobreviver sozinho na caatinga. Seu plano é rumar para a casa do médico, o Dr. Eronildes, onde ela terá o filho e o deixará aos cuidados do homem que vai entregá-lo à Emilia. Com o nascimento da criança, Luzia perde seu último vínculo com a compaixão e os bons sentimentos. A seca de 1932 avança, a sede, a fome e a morte, tão presente em seu entorno, terminam de completar a transformação da personagem num animal instintivo, “Aos poucos foi se tornando a Costureira: nem mulher, nem homem, mas algo diferente. Uma espécie de predador da caatinga: impiedoso e indecifrável” (Peebles, 2009, p. 541).

Antes de cada ataque do bando, Luzia estimulava a própria raiva pensando na morte de Antônio e na ausência do filho. Com o prolongamento da seca e o sofrimento trazido por ela, além da perseguição de Vargas aos cangaceiros, “[...] esse sentimento tinha crescido tão depressa e tão sorrateiramente quanto o cajueiro da caatinga” (Peebles, 2009, p. 534).

Nesse ponto da narrativa, é possível enxergar como Luzia vai representar o auge da violência no cangaço personificado por Lampião. Então, de um homem facínora, líder de um bando que inclui homens e mulheres, no romance teremos a figura de uma mulher, encarnando o momento histórico que contempla a inclusão de mulheres no cangaço, porque é a partir da morte de Antônio que mais mulheres vão entrar para a atividade e é Luzia quem vai alertá-las quanto às consequências e estabelecer as regras de conduta das ingressantes.

A maioria das mulheres no bando de Luzia vão lutar com armas, ainda que mais pela sobrevivência do que por bravura. A maior parte das meninas que entram para o bando são as flageladas pela seca sem qualquer alternativa melhor. Então, Luzia faz uma advertência “– Vocês têm de escolher – disse ela, falando com cada uma das moças – entre ser cangaceira e ser mulher. Não dá para ser as duas coisas. E, feita a escolha, não dá para voltar atrás” (Peebles, 2009, p. 545). A essa altura, portanto, Luzia já admitiu que não há retorno ou salvação para ela. Mais à frente, Luzia cogitará uma saída não só para ela como para todo o bando, devido à situação insustentável da seca, mas deixará a cargo do destino a sua tomada de decisão, o que já é um sintoma de resignação (veremos isso adiante). Nesse momento, entretanto, a aceitação total do cangaço como meio e fim de sua vida está completa.

No romance, o auge da violência, por sua vez, é motivado tanto por fatores internos da personagem de Luzia, como suas amarguras e tristezas pessoais, quanto pelo fator externo da seca, fazendo com que sertanejos e cangaceiros enxerguem a construção da transnordestina como uma extravagância de Vargas, e os mantimentos enviados como uma pequena esmola de compensação.

Dessa forma, as ações de Luzia enquanto capitã do bando se mostram num crescendo de crueldade que contém, como um plano de fundo, o desequilíbrio emocional da personagem. O bando saqueia os canteiros de obras da transnordestina e postos telegráficos, matando dezenas de pessoas; assaltam trens e campos de refugiados com mantimentos; Luzia ordena que os soldados sejam decapitados depois de mortos, assim como a polícia fez com os cangaceiros do bando de Orelhinha⁴³.

À noite, quando não conseguia dormir, se lembrava das bolandeiras de algodão. Antes da seca, esses moinhos funcionavam a um ritmo vertiginoso, operados por duas mulas bem fortes. Os animais ficavam presos à roda do moinho e iam andando em círculos amplos, fazendo a roda girar e girar. No fim do dia, as mulas não conseguiam parar de andar em círculos. Ficavam atordoadas com o giro da roda, com o movimento circular do moinho, e davam coices quando os homens tentavam tirá-las dali. Tornavam-se, assim, o seu próprio patrão. Enredadas na própria necessidade de seguir andando, trabalhavam até caírem mortas. Luzia comprehendia esses animais. Os ataques às obras da rodovia geravam artigos de jornal, que aumentavam o prêmio pela cabeça dos cangaceiros, o que fazia com que mais macacos fossem enviados à caatinga, o que deixava os cangaceiros indignados e levava a mais ataques... A Costureira e seu bando estavam enredados num grande círculo que eles mesmos haviam criado, e seguiriam em frente até a morte.

Sempre que um soldado de Vargas cortava a cabeça de um cangaceiro, todos supunham se tratar do Falcão ou da Costureira. Até que os crânios chegavam ao Recife, mergulhados em latões de querosene, e os cientistas declaravam que os espécimes pertenciam a outros cangaceiros desconhecidos. Ou até Luzia mandar um telegrama para a capital, depois de um ataque frustrado a um canteiro de obras ou a

⁴³ Orelhinha, depois de desertar, sobrevive, rouba o codinome de Falcão e arregimenta um novo bando, muito mais cruel, do qual vão originar-se histórias de atrocidades cometidas pelo bando desse outro Falcão

um campo de retirantes, provando que estavam vivos. Os telegramas eram assinados “Capitão Antônio Teixeira e Esposa”. Quando as autoridades tentavam confirmar quem havia enviado tais mensagens, não conseguiam nada. O posto telegráfico tinha sido queimado, com os telegrafistas dentro (Peebles, 2009, p. 531-532).

A comparação com as mulas das bolandeiras de algodão não parte do narrador, mas é a própria personagem quem estabelece esse paralelo, chegando à conclusão de que os cangaceiros agem como animais, presos a um destino miserável. Como o Falcão gostava de dizer, eles não tinham patrão. Mas a vida que levam é marcada pela subordinação ao imperativo da sobrevivência, muitas vezes sanguinário, facinoroso e autodestrutivo. Agora, Luzia percebe que são como as mulas, condicionados àquela vida sem destino certo, vagueando pela caatinga e lutando, seja pela sobrevivência, seja pela manutenção da fama do “bando de Falcão” ou pelo simples fato de não haver alternativa. Os cangaceiros da Costureira estão presos a um círculo épico, no qual tragédias e desgraças sobejam por todos os lados naquele cenário agreste da caatinga.

Depois de um longo período de seca, finalmente a chuva cai, “Os lugarejos, antes abandonados, agora formigavam em plena atividade e Luzia se perguntava onde todos teriam se escondido” (Peebles, 2009, p. 546). Com a esperança renovada, os sertanejos, aos poucos, retomam sua vida nas cidades e vilarejos do interior. Os cangaceiros festejam a chegada das chuvas. Luzia guia-os a uma cidade ribeirinha.

Com os assaltos empreendidos durante a seca, o bando consegue novas armas. São mesmo armas mais modernas despachadas do litoral para o sertão. Um dos problemas é que ao saquear soldados, os cangaceiros conseguiam se apossar de suas armas, mas não de munição. Para essas novas armas as munições antigas são inutilizáveis. Então Luzia os conduz à cidade com o objetivo de conseguirem, quem sabe, balas para essas novas armas.

Outro motivo para procurarem a cidade é que Luzia deseja ler os jornais e saber notícias sobre as demandas de Vargas e a perseguição aos cangaceiros, e, sobretudo, procurar fotos de Emília com Expedito (o filho de Luzia) nas colunas sociais.

Além disso, uma questão ainda mais delicada agita-se no peito da cangaceira. Desde o auge da seca, Emília, como uma senhora proeminente na sociedade do Recife tem enviado, pela via férrea, carregamentos de caridade, contendo doações de itens indispensáveis, como roupas e materiais de higiene para os refugiados. Luzia e seu bando têm interceptado todos os demais tipos de remessas, exceto as de Emília. Através dos jornais, a cangaceira sabe do trabalho benéfico de sua irmã e constata, pelas fotos com Expedito, que Emília pede trégua. Dessa forma, o único carregamento não interceptado pelos cangaceiros são as remessas de caridade.

É um mistério, portanto, de onde surgem as novas armas, já que não há outro meio a não ser pelos trens da *Great Western Brazil*. Assim, instala-se a semente da dúvida no coração de Luzia. Estaria a irmã traiçoeiramente envolvida no envio camuflado das armas para matar os cangaceiros? Seria Emília uma traidora da própria irmã?

Luzia não consegue acreditar nisso, mas não há outra explicação para o surgimento das novas armas. É dessa forma que decide ir para a cidade. Além de prover o bando com os itens necessários à sua sobrevivência na caatinga, Luzia precisa de informações. Por isso, ela vai ao cinema. Não há jornais na cidade, mas há um cinema recém-aberto que traz as notícias recentes.

Para entendermos em profundidade as motivações da personagem para as ações que se seguem à sessão cinematográfica (excerto que leremos a seguir), é indispensável retomarmos o ponto que deixamos suspenso há pouco. Dissemos que, ao arregimentar mulheres para o bando, Luzia carrega em seu discurso a convicção de que a vida cangaceira é um caminho sem retorno. No entanto, diante do prolongamento da seca, a capitã enxerga uma possibilidade de salvação do destino de morte que a aguarda. Aqui, é importante esclarecer que não há negação do destino da heroína como em outros momentos. A esperança de redenção é diferente da negação em que o herói, no caso, a anti-heroína, busca fugir desesperadamente de uma trajetória ainda incerta. Redimir-se é buscar, por meio do abandono das práticas más, o arrependimento e a penitência que, pelas boas ações e a mudança de comportamento, cubram toda uma trajetória de desvios e pecados cometidos pela anti-heroína, levando-a a um novo termo no desfecho da estória.

O que ocorre com Luzia, a essa altura, é o vislumbre de uma vida ao lado de seu filho. Assim, a cangaceira não deseja fugir, mas deixa nas mãos de Deus (segundo seu entendimento) a decisão se deverá prosseguir nessa atividade ou ir em busca de sua irmã e juntar-se a Expedito, atitude essa que poderia salvar sua alma da perversão causada pela violência, e seu corpo de uma morte ignominiosa.

Se a seca continuasse e as obras da rodovia fossem interrompidas, diria aos cangaceiros que seria melhor se separarem, formando duplas que poderiam tentar a sorte no Sul do país ou no litoral. Antônio nunca faria isso, mas aquela ideia foi um consolo para ela. O Dr. Eronildes tinha lhe dito que poderia consertar aquele braço torto. Que poderia quebrá-lo novamente. Na época, Luzia não acreditou nele. Mas a seca lhe permitia ter esperanças. Talvez, como uma planta, aquele osso reposto no lugar pudesse aprender a crescer de um jeito diferente. Talvez ela pudesse se livrar das roupas de cangaceira, lavar o rosto e o cabelo e pôr um vestido de mulher. Emília era boa nessas transformações e poderia ensiná-la a fazer isso. As duas poderiam ir juntas para o Sul. Ela teria condições de ensinar a Expedito todas as mezinhas de Antônio. E também como se esfolia uma cabra, como se enfia a faca no pescoço do animal sem medo. Ia lhe mostrar como se enfia a linha na agulha, como se corta um molde. Com ela, o menino aprenderia a hora de tirar medidas, a de cortar e a de emendar. E ela própria poderia aceitar o fato de as suas mãos calejadas e o seu abraço forte demais o assustarem; de ele preferir a tia linda à mãe desajeitada. Sempre que os

cangaceiros rezavam, pedindo chuva, Luzia participava das orações. Em segredo, porém, nas rezas que fazia sozinha, à noite, o que pedia era um sinal. Se a seca prosseguisse até fevereiro do ano seguinte, abandonaria a Costureira definitivamente. Se chovesse, significaria que o seu destino era continuar sendo cangaceira e que a luta contra a estrada de rodagem ainda não tinha terminado (Peebles, 2009, p. 543-544).

A personagem de Luzia deixa Deus responder, porque de alguma forma tem esperança de que a seca não cesse. Não tarda, porém, e a chuva chega, trazendo alívio e esperança para os sertanejos e os cangaceiros. Com o fim da seca, Luzia entende que há um único caminho a seguir. Ela “[...] continuaria onde estava; continuaria sendo a Costureira” (p. 546). Há, portanto, um sentimento de resignação que fortalecerá as ações más da costureira. Impedida de voltar a uma vida normal, Luzia encara o sinal da chuva como uma afirmação categórica para a manutenção da violência na contínua luta contra o progresso de Vargas, materializado na construção das estradas.

Então, o que parece ser submissão a um mandato quase divino – como Luzia entende sua atividade de cangaceira – entorna-se como leite fervente, resultando em revolta, uma espécie de convulsão que traz à tona os sentimentos recônditos da personagem. É o que se constata na leitura do fragmento a seguir.

Luzia comprou trinta ingressos.

A sala estava escura. Havia uns lampiões pendurados nas paredes. A fumaça do querosene a fez se lembrar da cozinha do Dr. Eronildes, anos atrás. Luzia respirou fundo. Numa mesinha alta, numa das extremidades da sala, estava um imenso projetor. As bobinas metálicas e as lentes saltadas lhe davam um ar de uma estranha arma. Diante de um pano branco bem grande preso à parede do galpão estavam dispostas várias fileiras de bancos de madeira. Luzia e os seus cangaceiros lotaram a sala, juntamente com outros espectadores que cochichavam e olhavam para trás com ar cauteloso. Luzia foi se sentar bem no fundo, de costas para a parede. Não queria ser surpreendida ali no escuro. Ponta Fina e Neném sentaram-se no banco à sua frente. Baiano e Maria Magra ficaram ao seu lado. Ouviu alguns espectadores sussurrarem:

– Aquele ali é o Falcão?
 – Ele é mulato?

Antes que aquela gente pudesse olhar direito para os cangaceiros, surgiu um menino e foi apagando os lampiões um a um. A escuridão foi um alívio, pois, com ela, Luzia pôde desaparecer. Agora, era apenas mais um espectador no cinema, e não a Costureira. Nunca tinha visto um filme na vida e estava estranhamente nervosa. O escuro da sala, os sussurros do público, os sons de beijos roubados poderiam tê-la distraído das suas preocupações, mas elas persistiram. As dúvidas de Ponta Fina quanto àquelas remessas de caridade haviam exposto as suas próprias e tais desconfianças a atormentavam, fazendo-a se remexer no banco. A última foto de Emília no jornal estava amarrada no bolso do seu gibão. Luzia a apertou ali dentro. Junto do projetor, um homem ligou uns botões e verificou as bobinas. Quando a máquina começou a funcionar, parecia até a velha Singer. Emitiu um jato de luz e apareceram umas palavras no pano branco: “Departamento de Propaganda e Difusão Cultural do Brasil”, e, mais abaixo, a bandeira nacional. Era um noticiário do governo e Luzia não sabia de quando ele datava. Não havia som, só o barulhinho brando do projetor. A tela ondulava com sombras e luz. Surgiu uma cena: o mar cinzento, prédios quadrados e as formas arredondadas do Pão de Açúcar. Na parte de baixo, apareceram umas letras irregulares:

Rio de Janeiro – Depois da revisão constitucional, autoridades, convidados e seus familiares juntam-se ao presidente Vargas em visita à recém-inaugurada estátua do Cristo Redentor.

A tomada da câmera mostrava um grupo de homens e mulheres, todos eles parecendo minúsculos diante da gigantesca estátua de pedra do Cristo com os braços abertos e a cabeça ligeiramente inclinada. Depois, o foco se concentrou em Getúlio Vargas, que sorria. Estava com o uniforme militar e as botas de cano alto. Os seus movimentos eram rápidos e entrecortados. Circulava em meio à multidão, trocando apertos de mãos com os presentes. Entre tantos rostos estranhos, Luzia reconheceu um. Emília usava um vestido muito bem-cortado; tinha o cabelo preso num coque e seus lábios pintados de escuro se abriram num sorriso. No colo, segurava um menino usando um bonezinho de marinheiro e, quando as pessoas se aglomeraram em torno do presidente, o tal boné caiu no chão. O garotinho abriu a boca num grito silencioso. Os seus olhos – os olhos de Antônio – fitaram a câmera com ar acusador. À sua frente, Getúlio Vargas riu. Deu uns tapinhas na cabeça do menino e seguiu adiante. A câmera o acompanhou. Emília e a criança desapareceram.

Luzia se levantou.

Vargas apareceu de novo na tela, em tamanho natural, sorridente. Era feito de luz e sombra, como um fantasma. Luzia se dirigiu para o corredor central. A sua sombra tapou a projeção e o fantasma desapareceu. Às suas costas, um homem vaiou.

– Sente aí! – sussurrou alguém.

Ela se virou. A luz do projetor a ofuscou. Protegeu os olhos com o braço bom. Na sala escura, o aparelho iluminava apenas a cangaceira, revelando os dentes que lhe faltavam, o braço aleijado, o rosto crestado pelo sol.

– Desligue isso! – bradou ela.

O operador assentiu, mas o aparelho continuou funcionando, lançando aquelas imagens que dançavam no corpo de Luzia. O rapazinho acendeu um lampião. Ouviram-se mais sussurros e vaias. Os seus olhos ardiam por causa daquela luz. Ela os fechou e viu o sorriso respeitoso de Emília. Viu a mão de Vargas se estendendo para tocar o seu filho.

– Desligue isso! – gritou ela, e a sua voz saiu esganiçada por causa da raiva.

No fundo da sala, Baiano ficou de pé. Tinha o rosto escuro e severo.

– Faça o que ela mandou – exclamou ele.

O operador voltou a assentir, puxando umas manivelas com movimentos frenéticos.

– Se não estão gostando, vão embora! – gritou uma voz vinda da parte mais escura da sala.

– Cangaceiros sujos! – disse alguém.

Protegidos pela escuridão e pela presença persistente da imagem de Vargas, os espectadores se sentiam mais corajosos. Luzia ficou transtornada com aquela raiva. – Comunistas! – disse uma mulher.

– Porcos ingratos! – gritou Ponta Fina, pondo-se de pé também. Em poucos instantes, o resto do bando já tinha se levantado.

– Amantes dos macacos! – esbravejou Canjica.

– Viva Getúlio! – gritou uma voz bem jovem.

Luzia sentiu o estômago ardendo, como se tivesse engolido cinza quente. Olhou para as sombras dos espectadores no cinema. Tinha salvado gente como eles durante a seca. Tinha livrado as suas filhas da prostituição nos acampamentos. Tinha evitado que a rodovia cortasse as suas terras. Era assim que lhe agradeciam? Como Emília, aquelas pessoas escolheram Vargas em vez dela. Os espectadores a insultavam, sabendo que teria de reagir. Abriu então o coldre e pegou a parabéum.

O projetor continuava funcionando. Luzia fez pontaria. Viu o olho da lente, redondo e insensível, como o de um peixe morto. Atirou. No escuro, uma mulher gritou. Depois foi o ruído de pés se movendo, de bancos sendo arrastados no chão de tijolos. As pessoas se amontoaram nas laterais e no corredor central. Na tela, já não havia imagens, apenas um raio de luz enviesado que saía do projetor e a sombra alta de Luzia. Ela mirou então o único lampião aceso. Ele caiu. A querosene em chamas foi se espalhando pelo chão e começou a lamber os pés de um dos bancos. A fumaça encheu a sala e ouviram-se mais tiros. Luzia mandou que o seu bando saísse dali.

Na confusão, perdeu o seu chapéu. Os seus óculos metálicos, de lentes arranhadas e aro torto, caíram do seu rosto. Luzia foi empurrando e abrindo caminho com o braço

aleijado. Sentia a pele quente, mas não sabia se era por causa do fogo ou da raiva. Lembrou-se do que o Dr. Eronildes lhe dissera acerca do seu gênio: “Um dia você não vai conseguir controlá-lo.”

Quando todo o bando já estava do lado de fora, Luzia trancou as portas do depósito. Lá de dentro vinham batidas e gritos. Ponta Fina e Canjica roubaram latas de querosene e derramaram o líquido em toda a volta do prédio.

O cinema queimou como uma imensa fogueira. As chamas se erguiam a uns 15 metros de altura. Com o calor, Luzia sentiu o rosto afogueado. Seus olhos lacrimejavam. A temperatura ali dentro era suficiente para destruir aquele projetor horrível, para acabar com aquele pano branco onde vira o fantasma de Vargas. Uma fuligem grossa caía sobre os cangaceiros. As cinzas alaranjadas que saíam do galpão flutuavam pelo ar e iam cair sobre casas próximas, incendiando os telhados de sapê. Caíam também nas roupas dos cangaceiros, obrigando-os a se estapearem. Uma brasa atingiu a mão de Luzia – a mão do braço bom – e a queimou, como se uma bala tivesse lhe perfurado a pele.

O bando correu para o mato, tentando escapar da cidade em chamas. Luzia sentia o calor do incêndio às suas costas. Sem os óculos, os objetos mais distantes ficavam embaçados, mas ela ainda podia ver a luz do fogo. Aquela luz que sumia e voltava, como uma recordação (Peebles, 2009, p. 548-552).

Nesse excerto, a vida cotidiana aparece estranhamente contrastada à vida da Costureira. A descrição do espaço do cinema aponta para esse contraste. De um lado, a fumaça dos lampiões a querosene traz uma lembrança doméstica, de outro, quando olha para o projetor, o que vê é semelhante a uma arma. O conflito com os ambientes internos se evidencia nesse excerto.

Como veremos mais tarde, Luzia estabelece uma relação problemática com o espaço da caatinga que se expressa, principalmente, quando a personagem é posta diante do ambiente oposto. A caatinga é imensidão, céu aberto, enigmática e assustadora, ao passo que as casas, mesmo as mais pobres, cultivam uma relativa organização, uma ordem imposta pela rotina do cotidiano sertanejo. Sendo o espaço doméstico um ambiente desejado e inalcançável para Luzia, isso motiva na personagem uma espécie de amargura crescente.

O delineamento do espaço/ambiente do cinema é processado com cálculo para culminar de forma coerente nas atitudes extremas da cangaceira. Tudo dentro daquela sala parece opressor. A pouca iluminação, por si só, já causa estranheza. O narrador salienta que Luzia nunca estivera numa sala de cinema antes. Como aponta Lins (1976), a atmosfera dá o tom psicológico e de caráter abstrato relativo aos sentimentos e sensações que a personagem experimenta. Então, temos aqui uma sala escura, enfumaçada, repleta de sons humanos que Luzia interpreta como desagradáveis, porque escancaram uma realidade completamente diferente da sua. Os namorados se acariciam, trocam beijos; os espectadores ansiosos, cheios de curiosidade sobre a presença dos cangaceiros, cochicham. Tudo isso, denota uma vida comum, um cotidiano pleno de trivialidades que tornam a vida de pessoas pobres e simples, assim como a dela mesma outrora, em uma existência interessante. Essa junção de detalhes no espaço faz a atmosfera propícia para a eclosão das ações da personagem.

A memória reconfortante e contraditória da cozinha do doutor Eronildes não ofusca a percepção desconfiada de Luzia, antes promove a turbulência de sentimentos que a cangaceira busca calar dentro de si. Os sons emitidos pelos espectadores também são insuficientes para distrair seus pensamentos conturbados. As imagens de Emília com Expedito e de Getúlio Vargas próximo do menino são a prova, para Luzia, da traição da irmã. Então a violência explode de uma forma excepcionalmente singular na história do bando de Falcão.

As provocações que o público ousa fazer aos cangaceiros apenas têm início quando Luzia obstrui o caminho da projeção. É importante notar que a temperatura dos ânimos, tanto dos cangaceiros quanto do público, começa a crescer de forma desproporcional, mas a semente da confusão está em Luzia. Ela se vê usurpada das chances de uma vida normal – uma vida doméstica com a qual, muitas vezes, se imaginou vivendo com Antônio -, vê o filho nos braços da irmã e a irmã partidária de um governo que ela odeia.

A fumaça dos lampiões, que a fazem recordar a vida doméstica, então, é um elemento relevante, porque suscita a recordação de todos os sonhos destruídos, de toda recusa inútil e da última esperança estraçalhada. O que ressalta é o objeto grande, o projetor semelhante a uma arma, simbolizando a vida aguerrida e o confronto épico numa caatinga sem a solidez de tetos e paredes, sem a constância de uma vida comum.

Percebe-se que o caráter inescrupuloso de Luzia atinge um patamar muito mais elevado em crueldade do que o do próprio Falcão. Não é possível saber como o cangaceiro agiria estando no lugar da Costureira, considerando que, quando Falcão é morto, a seca apenas se iniciava. Fato é que Luzia age de forma amplamente violenta. Enquanto as atitudes violentas de Falcão se mostravam mais pontuais, a violência de Luzia aparece como uma ação generalizada. Não é uma ação externa, mas parte de dentro, de sua raiva interior, de suas frustrações e infortúnios. Antes, todas as ações violentas estão ligadas de uma forma ou de outra aos ataques diretos às obras nas estradas e à necessidade de obtenção de alimento. Agora, o que ocorre no cinema é um ataque gratuito, sem qualquer motivação, mesmo para a lógica do cangaço. Está, portanto, totalmente fora dos padrões para os próprios cangaceiros. Aqui o *modus operandi* de Luzia recorda as sugestões violentas de Orelhinha.

Destarte, é a história da Vitrola, de Luzia, a raptada/fugitiva, da esposa cangaceira, da viúva e mãe desventurada que a torna a bandida, o terror do Brasil (Peebles, 2009, p. 543). A cangaceira atinge o ponto mais alto de sua face sanguinária e violenta quando, movida por sentimentos causticantes e contraditórios e impulsionada por instintos devastadores – os quais é incapaz de controlar – incendeia um cinema, trancando suas portas e condenando pessoas inocentes a uma morte horrível.

A última atitude da cangaceira depois de incendiar e sair da cidade é impregnada de indiferença. Ela volta-se para trás e o que vê, sem os óculos, é a luz do fogo. A mesma luz e o mesmo fogo dos lampiões a querosene, agora, atingem uma proporção desmensurada. E a recordação com a qual o narrador compara o vai e vem das chamas é a mesma lembrança de outrora. Aquela imagem íntima: o vislumbre de uma vida que lhe fora roubada.

3.4 Arremate no bornal: algumas considerações

Em um trabalho longo como este, é sempre oportuno, tanto para quem escreve quanto para quem lê, retomar o fio da meada. Selecionar, entre as diversas cores que compõem o desenho no bornal, e pôr a linha correta na agulha para prosseguir.

Nesta seção, passemos sob diversos aspectos, pela representação do cangaço em *A costureira e o cangaceiro*. Traçamos um paralelo com a história do cangaço; verificamos a recorrência do tema como fonte para a cultura popular e a presença das tradições populares representadas no romance. Primordialmente, trouxemos o texto literário à frente conduzindo a reflexão por meio da análise de excertos relevantes e consoantes à proposta de estudo desta seção.

Todo este percurso reafirma as questões de identidade discutidas na segunda seção, porque mostra, no texto literário, a presença inalienável da cultura brasileira como uma substância da ficção literária. Um romance, pois, que se alimenta de tal nutriente, por assim dizer, de expressões culturais brasileiras, não pode prescindir em absoluto das formas de tradição literárias sobrescritas nesse mesmo país. Por isso, reiteramos a hipótese desta tese de que *A costureira e o cangaceiro* é um romance brasileiro.

As questões de continuidade da tradição literária brasileira podem ser verificadas no romance e se apresentam sob as formas do neorealismo e do regionalismo literário. A próxima seção, trata dos ecos regionalistas presentes no romance de Peebles. Mais especificamente, será analisada a representação do espaço afligido pelo fenômeno da seca, temática recorrente na literatura nacional.

Colocaremos em discussão traços distintivos da identidade dos espaços como cidade e interior; cidade e caatinga, ou ainda cidade e sertão, sendo o segundo substantivo de cada par dessas dicotomias utilizado sem distinções semânticas significativas. Soma-se à conjuntura dos espaços, tanto da cidade borbulhante, como do sertão inóspito, a vida das heroínas. A relação das duas irmãs, como dito anteriormente, é a força motriz da narrativa. Exploraremos as oposições, contrastes e aproximações no caráter dessas personagens a fim de expor o mecanismo do afeto verossímil que absorve o leitor na narrativa e infunde verdades do espírito humano na obra literária.

Emília e Luzia são personagens carregadas de sentimento fraterno e determinam-se em suas semelhanças e contrastes a permanecerem ligadas mesmo estando distantes física, política e socialmente. As questões, portanto, inerentes às relações humanas são transnacionais e pertencem à esfera do mundo sem fronteiras, onde o ser humano é, desde os tempos imemoriais, o mesmo homem ou mulher que age com seu corpo dotado de consciência moral e necessidades instintivas sobre o mundo em que vive. Portanto, a força motriz do romance atinge o domínio do que chamamos de universal em literatura.

Reproduzimos abaixo, a título de ilustração, duas fotos dos bornais de Dadá e Maria Bonita que nos ajudam a pensar a caracterização da personagem de Luzia.



Figura 3 - Fotografia do bornal solteiro de Dadá, 1939

Fonte: Mello, 2011.



Figura 4 – Fotografia do bornal sobressalente de Maria Bonita, 1938.

Fonte: Mello, 2011

O arremate na costura não é só o fim, o término do trabalho, mas a garantia de que o bordado conservar-se-á, suportando a passagem do tempo sem arrebentar. Muitas peças lindamente bordadas sobreviveram. Bornais de Dadá e Maria Bonita permanecem, embora suas costureiras já tenham partido há muitos anos, ajudando-nos a compor a caracterização das personagens cangaceiras do romance de Peebles.

Não somente os bornais de Luzia continuarão vividamente coloridos, mas a própria Luzia nunca morrerá enquanto houver quem aprecie o seu bordado e manuseie com inteligência, como a costureira opera a *Singer*, o melhor da literatura nacional.

4 ECOS DO REGIONAL: INDÍCIOS DE UMA PERMANÊNCIA EM FRANCES DE PONTES PEEBLES

O distanciamento físico e cultural das realidades distintas entre cidade e interior aparece refletido até hoje nas concepções críticas da chamada literatura regionalista. Ainda há uma boa dose de preconceito ou mal-entendido quando se diz que uma obra pode ser adjetivada como regionalista. Esse mal estar diante do termo só reforça a ideia de que o Brasil, embora com toda a tecnologia disponível em pleno século XXI, ainda é um país cheio de diferenças e distâncias. Para muitos escritores brasileiros contemporâneos⁴⁴, serem chamados de regionalistas soa como algo pejorativo. O epíteto carrega a fama da literatura presa a moldes retrógrados, tacanhos, limitados por procedimentos estéticos pouco elaborados, incapazes de representar por meio dos procedimentos narrativos, a história, os anseios e perspectivas do cidadão global.

Pode-se tudo: falar da região em que se vive, da terra natal; ressuscitar memórias pessoais ou coletivas enraizadas em lugarejos; soprar o fôlego de vida em personagens complexos ou caricatos de uma “cidadezinha qualquer”; embrenhar-se na caatinga recolhendo aromas, cores, ou nos pantanais e charcos, enlameando as botas até os calcanhares. O que não se pode é, depois de tudo isso, ser um escritor regionalista.

Até certo ponto, essa postura é compreensível já que a abordagem da questão do regional na literatura brasileira vem sofrendo alterações muito lentas dada a importância do tema (Alves; Pelinser, 2020). Permanece, portanto, na maioria dos casos, infelizmente, uma associação estreita da estética literária regionalista ou dotada de traços do regional com uma obra de arte menos elaborada.

No segunda seção deste trabalho, procuramos deixar clara nossa concepção de regionalismo literário, optando pelo viés da revitalização do gênero, do reconhecimento de uma tradição literária que se ergue a partir do regional e, principalmente das potencialidades estéticas presentes na literatura regionalista, de forma equivalente a qualquer outro rótulo ou categoria de texto literário, quando essa deixa de estampar signos estereotipados, como o cangaceiro, o boiadeiro, as quadrilhas, festas de santos e benzeduras (Vicentini, 1998), para renová-los por meio de um tratamento singular. Já vimos, na seção três, como Peebles confere tratamento singular à imagem dos cangaceiros aos elementos da cultura popular. Lembre-se, por exemplo, o caso dos balões juninos.

⁴⁴ Raimundo Carreiro, Ronaldo Correia de Brito e Miltom Hatoum são exemplos de autores brasileiros da atualidade que recusam o rótulo de regionalistas, mesmo suas obras contendo marcas distintamente regionais.

Corrobora, portanto, para essa atitude frente ao regionalismo literário na contemporaneidade, o que argumentam Alves e Pelinser (2020)

Para tanto um caminho oportuno reside na possibilidade de compreender o Regionalismo, antes de tudo, como uma tradição literária de longa duração no Brasil. Trata-se, em primeiro lugar, de reconhecer a sua permanência na contemporaneidade e de investigar as modulações pelas quais vem passando. Em seguida, deve-se apreendê-lo como um rótulo que designa um conjunto de obras cuja afinidade reside em recuperar e ressignificar motivos e temas literários característicos de uma corrente literária, a partir do trabalho com espaços, tipos humanos, imagens e linguagens intrinsecamente vinculados a ela. Assim procedendo será possível verificar que, em razão das transformações do Regionalismo no decorrer do tempo, a maneira como os textos literários regionalistas se apropriam do material fornecido pela tradição igualmente sofre mutações, de modo que a ficção atual já não se apresenta utópica ou programática como nos séculos passados. Essa compreensão serviria para elucidar que a simples vinculação ao Regionalismo não restringe – tampouco amplia – o alcance de uma obra e, ainda, permitiria problematizar as próprias estruturas de valoração do campo literário (Alves; Pelinser, 2020, p. 12).

A investigação das formas pelas quais o Regionalismo permanece na literatura brasileira passa, portanto, pela leitura de romances como *A costureira e o cangaceiro* que mesclam perspectivas diversas no tratamento do tema do regional, além do que não se limitam apenas a uma abordagem da regionalidade em si mesma. É, portanto, saudável aceitar que a temática do regional sobreviveu com força ativa em nossa literatura e representa, ainda mais hoje, dado o tempo de permanência, um problema crítico central para pesquisadores, os quais não podem se contentar com julgamentos generalizados.

Na seara dessa discussão, surge, repetida à exaustão quando se fala em regionalismo, a dialética local *versus* universal. Neste trabalho, utilizamos os termos sertão e cidade; interior e capital para distinguir essas realidades. Taquaritinga do Norte e a caatinga em que se embrenham os cangaceiros, figuram como parte do local, enquanto que a cidade turbulenta, cosmopolita e cada vez mais moderna do Recife simboliza o elo com a universalidade. No romance, a problematização do tema não se constrói apenas ao mostrar esses espaços apartados, para que o leitor possa distinguir em maior ou menor grau a autenticidade nacional em cada um deles, mas se dá, principalmente, porque essas realidades distintas se tocam. A localidade não se fecha em si mesma. Ao contrário, abre-se para o espaço da cidade grande e aponta para um outro viés de observação e valoração do país que não se limita aos espaços interioranos. O ambiente citadino é parte da regionalidade que pretende-se representada na obra com uma legitimidade identitária nacional tão relevante quanto o espaço do sertão.

Dessa forma, queremos deixar claro que ao nos referirmos ao romance como uma obra contendo estratos regionais, estamos falando de uma apropriação de elementos significativos

da estética regionalista da literatura brasileira de uma forma geral, ainda que o texto literário de *A costureira e o cangaceiro* não se configure nos mesmos ideias propostos pelas fórmulas programáticas do Regionalismo romântico, realista ou pós-modernista. A revitalização do gênero consiste, portanto, em uma abordagem rediviva no campo literário que se dá em compasso com as mudanças, históricas, sociais, políticas, ideológicas no natural transcorrer do tempo. Isso nos mostra como a literatura acompanha o movimento histórico da sociedade, adequando-se às suas perspectivas, ainda que de certa forma mantenha uma posição questionadora em seu cerne.

Quando nos referimos a ecos do regional em Frances de Pontes Peebles, acenamos a esse termo em duas acepções. Primeiro, como temos dito, verificamos cores regionalistas, maneiras de representar o contraste entre cidade e sertão, aproximando Peebles de escritores para os quais o tema, o espaço e o tempo de *A costureira e o cangaceiro* (2009) simbolizam um mergulho nos desafios presentes à época da escrita de seus próprios textos, a década de 30.

Os literatos nordestinos que presenciaram as mudanças por que passou o Nordeste durante os anos 30, escreveram pautados em temáticas tais como: a decadência dos engenhos; as constantes secas; os desmandos políticos; a miséria; a fome; os movimentos retirantes (Nicola, 1998). Como afirma Bueno (2015), o mundo se apresenta passível de transformação, num sentido otimista, mas a facilidade de transformar o mundo não existe. O romance de 30 vai dedicar energia à figura do fracassado articulada à ideia de identidade nacional. Em outras palavras, Luís Bueno acredita que tal figura, expressa em muitos personagens do romance de 30, manifesta uma avaliação negativa do momento presente, caracterizando-o como um terreno estéril para o florescimento de novos projetos. “Esquadrinhar palmo a palmo as misérias do país: eis o que toma a peito fazer o romance de 30” (Bueno, 2015, p.77). Em *A costureira e o cangaceiro*, romance do século XXI, a década de 1930 aparece representada com a força de grande parte dos impasses que marcaram o país nesse momento: o reflexo da crise da bolsa de valores nos Estados Unidos; a ascensão de Getúlio Vargas, por meio da revolução de 30; o problema do cangaceirismo; a seca de 1932; os acampamentos de refugiados; o voto das mulheres no Brasil e o movimento pseudocientífico da frenologia.

Segundo, os ecos do regional que se observam no romance de Frances de Pontes Peebles estão também vinculados à representação do espaço da seca, fenômeno que reverbera na cidade grande. Então, os impactos que a seca causa na região da caatinga ecoam na cidade cosmopolita de Recife. Em outras palavras, o eco da região da caatinga, dentro do enredo proposto no romance, é a irradiação do problema da seca que afeta a cidade do Recife de forma difusa. Isso veremos ao analisar os trechos que serão propostos adiante. Então, a região do sertão ecoa na

cidade trazendo para dentro dela a procissão de retirantes esquálidos, esqueletos indesejáveis, pessoas em profunda miséria que mancham o espaço da civilização e do progresso.

Podemos afirmar que a relação das identidades da cidade e do sertão será observada em diálogo, o que também pressupõem a relação fraterna das próprias irmãs, Emília e Luzia. Sua relação afetiva é marcada pela força imperativa do sangue, pelo distanciamento provocado pela separação (causada não apenas pelo cangaço, mas principalmente por uma incompatibilidade de perspectivas das personagens) que só será remida na figura de Expedito e, especialmente, pelo ajustamento complementar de suas personalidades opostas. Emília e Luzia são os oponentes que se completam, assim como cidade e sertão devem encontrar um ponto de contato e complementaridade.

O diálogo implica aqui a troca mútua, a reciprocidade. Por isso a problematização dos espaços cidade e sertão quando colocada ao lado das duas personagens que representam esses espaços distintos e vivem neles é ainda mais contrastante. A cidade e o povo civilizado parecem não compreender as necessidades do interior, ao passo que o interior (representado principalmente na figura dos cangaceiros) luta por manter o distanciamento e a alienação. No caso das personagens, Emília busca compreender a irmã, suas motivações e caminhos para que se tornasse a Costureira, mas no fim é incapaz de salvá-la. Quando salva Expedito, esse menino, ao olhar das demais personagens citadinas, é a vítima resgatada da seca. Aí se tem o paralelo. O pouco que a cidade pode fazer pelo sertão é salvar alguns da morte. Os campos de refugiados da seca mostram esse aspecto e aparecem no romance. Inclusive é lá que Emília encontra Expedito.

É possível ver na aproximação sertão/cidade os conflitos que brotam do desconhecimento e descaso de um lado, e da alienação e ignorância de outro, retratados nos personagens pertencentes a esses espaços. São, portanto, espaços problematizados que se mesclam às perspectivas e frustrações das personagens principais, Emília (na cidade), e Luzia, (na caatinga). Essa problematização já aparece em obras como *O Quinze* (1930) de Rachel de Queiróz e, antes ainda, de forma bastante contundente no monumental *Os Sertões* (1902) de Euclides da Cunha, apenas para citarmos duas obras.

Considerado sobretudo um pré-modernista⁴⁵, Euclides da Cunha desempenha de modo prestimoso o papel de um mensageiro do Brasil interior quando escreve *Os Sertões* (1902). Nessa obra emblemática, o autor descontina o interior do nordeste brasileiro de forma exaustiva

⁴⁵ Alfredo Bosi (1979) considera-o pré-modernista pela questão cronológica, pré-22, e pelo fato de, antes dos modernistas, “[...] revelar as tensões que sofria a vida nacional” (p. 344). Aproxima então, *Os Sertões*, do “[...] romance da seca e do cangaço dos anos 30” (p.346).

para uma população citadina alienada dos rincões do Brasil. É esse distanciamento, inclusive, o que gera o conflito supostamente político e ideológico entre a república e o povoado de Canudos⁴⁶, retratado na obra. Nota-se, por exemplo, como Euclides da Cunha opta por inserir o relato da luta em Canudos num contexto mais amplo, retrocedendo às condições geológicas, antropológicas e biológicas próprias do espaço no qual ocorre o combate armado que envolve o exército brasileiro e a comunidade sociorreligiosa liderada por Antônio Conselheiro.

Ao desvelar o sertão, Euclides alarga a sua compreensão histórica, sobre os acontecimentos em Canudos, e a de toda a sociedade brasileira letrada de sua época. Debruçando-se sobre o particular das causas e condições da vida sertaneja em *A Terra e O Homem* (subdivisões de *Os Sertões*), um contexto mais amplo sobre a parte de *A Luta* (subtítulo que enfeixa os capítulos sobre o conflito armado em Canudos) é revelado.

Problematiza-se uma visão partida do País, de um lado a parte rica, letrada e desenvolvida, de outro lado a pobre, rústica e atrasada, “Ascendemos de chofre, arrebatados na caudal dos ideias modernos, deixando na penumbra secular em que jazem, no âmago do país, um terço de nossa gente” (Cunha 2013, p. 208). Litoral/sertão se esbatem. Não só de forma virtual, mas também, em consequência de uma alienação histórica e cultural, o embate ocorre de fato. A guerra de Canudos personifica de forma cruel e extrema a fronteira da civilização que separa o sertão do resto do país. Observa-se um conceito de regionalismo⁴⁷ que atrela o destino da região ao da nação, pois o desaparecimento de Canudos é interpretado pelo escritor como a ruptura do Brasil com a sua essência: o homem da região remota que é compreendido como o cerne da nacionalidade (Cunha, 2013, p. 597).

Mas a luta, antes de *A Luta* em *Os Sertões*, é a que Euclides revela extensivamente: o homem sobrevivendo numa terra ignota. O espaço da seca aparece não só como conjuntura da descrição geológica na obra, com um olhar distanciado e scientificista, mas é retratado em conjunto com o homem que habita a região inóspita. Não se trata apenas de um descriptivismo

⁴⁶ Acreditava-se, então, que ao combater a cidadela de Canudos no interior do estado da Bahia, a república combatia uma insurreição monarquista. Quando Euclides da Cunha se dirige a Belo Monte incumbido de registrar os acontecimentos, como um repórter, depara-se com outra realidade: pessoas vivendo em condições mínimas de subsistência numa terra ignota, lutando pela sobrevivência por meio da manutenção de sua comunidade.

⁴⁷ É importante esclarecer que embora a obra de Euclides da Cunha tenha a matéria do regional como base que solidifica a sua narrativa, curiosamente o autor não é associado ao regionalismo. Isso provavelmente ocorre porque, além de *Os Sertões* não ser um livro que se enquadra em apenas um gênero literário, no momento de sua publicação, as amostras que tínhamos de literatura regionalista eram ou de romances românticos que distavam da realidade tal qual a apresenta Euclides da Cunha por seu tom idealizado, ou de romances realistas-naturalistas que apoiavam-se primordialmente em teorias científicas, afastando-se do tom de denotação pessoal muitas vezes empregado por Euclides (Alves; Pelinser, 2020). Há também que se considerar o fato de que à época de publicação de *Os Sertões*, a crítica literária ainda não havia sistematizado a ideia de literatura regionalista. O conceito de regionalismo, de modo mais articulado, aparecerá somente com a publicação entre 1912 - 1914 de um ensaio de José Veríssimo, *Literatura regional* (Gil, 2023).

objetivo, mas sobretudo de um olhar singularizado sobre o sertanejo em seu meio. É preciso imergir no deserto para que o homem da cidade conheça a luta permanente que o sertanejo trava com o seu meio ambiente. O espaço ganha contornos particularmente personificados. O umbuzeiro é a “Sócia fiel das rápidas horas felizes e longos dias amargos dos vaqueiros” (Cunha, 2013, p.49); as juremas são “[...] misteriosas árvores que pressagiam a volta das chuvas e das épocas aneladas” (Cunha, 2013, p. 50). Ao descrever o sertão como um paraíso e as manhãs sertanejas na época das abundantes chuvas, o narrador termina com o tom do mau presságio da seca.

Passam-se um, dois, seis meses venturosos, derivados da exuberância da terra, até que surdamente, imperceptivelmente, num ritmo maldito, se despeguem, a pouco e pouco, e caiam, as folhas e as flores, e a seca se desenhe outra vez nas ramagens mortas das árvores decíduas... (Cunha, 2013, p.51-52).

As árvores decíduas são o mau agouro da seca. Dá-se, então, para o homem sertanejo o insulamento no deserto.

O heroísmo tem nos sertões, para todo o sempre perdidas, tragédias espantosas. Não há revivê-las ou episodiá-las. Surgem de uma luta que ninguém descreve – a insurreição da terra contra o homem. A princípio este reza, olhos postos na altura. O seu primeiro amparo é a fé religiosa. Sobraçando os santos milagreiros, cruzes alçadas, andores erguidos, bandeiras do Divino ruflando, lá se vão, descampados em fora, famílias inteiras – não já os fortes e sadios senão os próprios velhos combalidos e enfermos claudicantes, carregando aos ombros e à cabeça as pedras dos caminhos, mudando os santos de uns para outros lugares. Ecoam largos dias, monótonas, pelos ermos, por onde passam as lentas procissões propiciatórias, as ladinhas tristes. Rebrilham longas noites nas chapadas, pervagantes, as velas dos penitentes... Mas os céus persistem sinistramente claros; o sol fulmina a terra; progride o espasmo assombrador da seca. O matuto considera a prole apavorada; contempla entristecido os bois sucumbidos, que se agrupam sobre as fundagens das ipueiras, ou, ao longe, em grupos erradios e lentos, pescoços dobrados, acaroados com o chão, em mugidos prantivos “farejando a água”; – e sem que se lhe amorteça a crença, sem duvidar da Providência que o esmaga, murmurando às mesmas horas as preces costumeiras, apresta-se ao sacrifício. Arremete de alvião e enxada com a terra, buscando nos estratos inferiores a água que fugiu da superfície. Atinge-os às vezes; outras, após enormes fadigas, esbarra em uma laje que lhe anula todo o esforço despendido; e outras vezes, o que é mais corrente, depois de desvendar ténue lençol líquido subterrâneo, o vê desaparecer um, dois dias passados, evaporando-se sugado pelo solo. Acompanha-o tenazmente, reprofundando a mina, em cata do tesouro fugitivo. Volve, por fim, exausto, à beira da própria cova que abriu, feito um desenterrado. Mas como frugalidade rara lhe permite passar os dias com alguns manelos de paçoca, não se lhe afrouxa, tão de pronto, o ânimo (Cunha, 2013, p.136-137).

O retrato desse Brasil desconhecido, como o apresenta Euclides da Cunha de maneira pormenorizada, científica e subjetivado pela impressão pessoal do espaço e o contato com o sertanejo, abre um precedente na literatura para o tratamento do espaço da seca. Sem a pecha do tom idílico dos românticos – deformando a paisagem ao gosto idealizado, bem como as gentes – ao mesmo tempo em que se diferencia do naturalismo, porque tece com delicados fios

subjetivos, ainda que apoiados no aparato científico de sua época, abre-se a questionamentos e mudança de perspectiva, remodelando seus pré-conceitos a partir da experiência. “[...] apesar de ser seguida a via normal da exposição científica [...], a natureza vai sendo, não descrita, mas revivida e como que humanizada; e logo surgirá o homem integrado nela” (Carvalho, 2005, p. 114).

Daí provém a realização do caráter ficcional da obra, já que a linguagem de *Os Sertões* não é a linguagem transparente do relato. Imprime-se aspectos sonoros, rítmicos e poéticos que ganham maior relevo do que a simples informação. Assim, a paisagem da seca descrita em conjunto ao homem sertanejo, sendo factual também o é imaginada e constitui-se uma verdade, não só histórica, mas também do espírito humano que habita o espaço do sertão sofrido. Como afirma Bacon (1983), para compreender a realização de *Os Sertões* é preciso aceitar que Euclides se considerou herdeiro de uma tradição literária épica que está viva na Europa desde os tempos antigos. Como historiador acurado, Euclides não se afasta dos fatos, mas enquanto escritor cria um mundo imaginativo em *Os Sertões* pela escolha da linguagem, nas imagens veiculadas através das metáforas, pela forma como organiza seu vocabulário, enfim seu estilo faz literatura.

Em *O Quinze* (1930), romance de estreia de Raquel de Queiroz na literatura brasileira, Conceição, personagem central, representa a ambivalência sertão/cidade. A moça, criada na cidade, todos os anos vai passar as férias na casa da avó Inácia no interior nordestino. Quando a seca atinge a região, a avó e a neta se refugiam na cidade. Lá, Conceição presta ajuda no Campo de Concentração dos flagelados. Em um desses momentos, o narrador revela o conflito entre as pessoas “civilizadas” da cidade e os pobres coitados vítimas da seca. A cena sinaliza o distanciamento da “gentalha” como algo desejado até mesmo por pessoas prestativas e bem intencionadas como Conceição.

Conceição atravessava muito depressa o Campo de Concentração.

Às vezes uma voz atalhava:

-Dona, uma esmolinha...

Ela tirava um níquel da bolsa e passava adiante, em passo ligeiro, fugindo da promiscuidade e do mau cheiro do acampamento.

Que custo, atravessar aquele atravancamento de gente imunda, de latas velhas, e trapos sujos!

[...]

Quando transpôs o portão do Campo, e se encostou a um poste, respirou mais aliviada. Mas, mesmo de fora, que mau cheiro sentia!

Através da cerca de arame, apareciam-lhe os ranchos disseminados ao acaso. Até a miséria tem fantasia e criara ali os gêneros de habitação mais bizarros.

Uns, debaixo dum cajueiro, estirados no chão, quase nus, conversavam.

Outros absolutamente ao tempo, apenas com a vaga proteção de uma parede de latas velhas, rodeavam um tocador de viola, um cego, que cantava numa melopeia cansada e triste [...].

Uma velha, mais longe, sentada nuns tijolos, fazia com que uma caboclinha muito magra e esmolambada lhe catasse os cabelos encerados de sujeira.

E, além, uma família de Cariri velava um defunto, duro e seco, apenas coberto por farrapos de cor indecisa.

Conceição sabia quem ele era. Tinha morrido ao meio-dia, e a sua gente teimava em não o misturar com os outros mortos.

O bonde chegou.

Ainda sob a impressão da conversa com a Chiquinha Boa, a moça pensava em Vicente. (Queiroz, 2006, p.61 -64).

Conceição representa a cidade, o povo letrado que lida de forma pontual com o drama da seca. Ao ir até o Campo prestar ajuda, ela incomoda-se naturalmente com o mau cheiro e, por isso, apressa-se. O que temos é uma atitude compreensível diante da miséria. Ninguém gosta de acercar-se da desgraça alheia, não há prazer nisso. Até aqui, a atitude de nojo demonstrada por Conceição pode não ser a mais piedosa, mas também não é algo incomum. É muito provável que a maioria das pessoas em situação semelhante partilhem do mesmo sentimento ou reação da personagem. O que chama atenção nesse excerto, entretanto, é a forma com que após atravessar o portão do Campo, ou seja, pôr-se ao lado de fora, a moça subitamente sente-se aliviada, mesmo o mau cheiro persistindo. É somente então que a personagem pode atentar-se para a diversidade com que a miséria se apresenta. Conceição coloca-se como espectadora distante. Isso a possibilita enxergar as nuances da promiscuidade daquele espaço.

O espaço que se descortina é completamente desordenado e Conceição consegue ter uma percepção ampla do ambiente constituído por habitações inusitadas, bizarras; indivíduos em condição excêntrica, desumana, em ações estapafúrdias, quase destoantes das circunstâncias como, por exemplo, o tocador de viola cego cantando rodeado por uma plateia e uma velha sendo penteada por uma mocinha esfarrapada.

O quadro além de desolador é esdrúxulo. A posição de Conceição denota a inércia de toda uma comunidade citadina diante do painel desesperador da seca. Logo em seguida à descrição do Campo, observado pelos olhos de Conceição, o bonde chega e a personagem se afasta. O distanciamento, portanto, é atitude imediata. À cidade personificada em seus habitantes, tanto cidadãos comuns, quanto autoridades, resta trancafiar esses pobres esmolambados, flagelados e doentes em campos fétidos e distantes para o terrível espetáculo da miséria amplificada e esdrúxula da seca.

Note-se que, de todos aqueles retirantes observados por Conceição, enquanto recostada ao poste, somente o homem morto é identificado como um conhecido. O que simboliza o reconhecimento diante da morte, contrastado com a inércia enquanto ainda há vida. Quando o

bonde chega, rapidamente Conceição é transportada para pensamentos de ordem amorosa, deixando para trás toda aquela miscelânea de tragédias.

Aqui, a questão não é a falta de compaixão, solidariedade ou até mesmo de boas ações. Conceição vai ao Campo todos os dias e procura fazer o que pode para ajudar alguns. O que o excerto descortina, por sua vez, é a maneira com que nesses Campos o socorro é prestado aos flagelados. Além de a ajuda ser insuficiente, é desorganizada, não planejada o que acarreta na desumanização dos indivíduos presos a esse espaço. As personagens são representadas como animais mal-tratados, abandonados num cercado qualquer, mas que, ainda assim, são capazes de arremediar uma vida humana comum: cantando, conversando, penteando. Tais ações intensificam o contraste que se pode estabelecer entre seres humanos rebaixados por circunstâncias ignominiosas, vivendo o opróbrio, despidos de dignidade e pessoas agraciadas por uma vida comum dentro de padrões aceitáveis de moradia, alimentação e urbanidade. O movimento das personagens desvalidas no Campo de Concentração ressalta, pois, o abismo entre aquele grupo de pessoas, os retirantes sertanejos e os moradores da cidade que os “recebe”.

São dois mundos distintos, ainda que em alguns casos a cidade e o espaço rural possam aparecer integrados ou contíguos, no mais das vezes a literatura brasileira retrata o último como um lugar distante, alongado que possui códigos sociais próprios, mormente derivados do contato com o espaço natural. Pensando nisso, é pertinente lembrar que para além de uma necessidade de marca identitária nacionalista, o movimento da literatura regionalista também se caracteriza pelo desejo de dar a conhecer os grotões do país, os interiores Brasil afora, ao próprio público citadino.

De maneira geral, ao relacionarmos aqui duas obras literárias de peso em nossa historiografia, ressaltamos aspectos importantes para a observação do espaço. Em *O Quinze*, a relação sertão/cidade representada nas relações de Conceição com os flagelados; em *Os Sertões*, a complexidade na construção dos temas a partir da observação e da experiência com vistas a escrutinar o sertão para um público por vezes alienado.

Em *A costureira e o cangaceiro* (2009) a problematização interior/capital aparecerá relacionada à Luzia e Emília desde o início. Não necessariamente tratará de forma direta o problema da seca, tal temática aparece diluída no decorrer do enredo e, mesmo quando concentra-se em determinadas partes da estória, funciona com um caráter de apêndice à temática do cangaço e à relação afetiva entre as irmãs. Mesmo assim, afirmamos a relevância da temática, porque, sendo coadjuvante, ela se entrelaça à força motriz do romance e à ficcionalização do cangaço de maneira a remontar à tradição do romance nordestino brasileiro.

Antes, porém de tratar especificamente da questão, optamos por um vislumbre da relação interior e capital que se delineia já no início do romance, considerando que esse também é um motivo constante na literatura regionalista brasileira como um todo.

4.1. Emília e Luzia: cidade e sertão em contraste e continuidade

Na primeira seção deste trabalho, apontamos para alguns traços apresentados pelas forças do campo e da cidade no romance *A costureira e o cangaceiro* (2009). Dissemos que tais elementos sugerem uma dialética entre os grupos humanos que povoam esses lugares. O conflito crescente entre esses dois espaços se intensifica na medida em que se observam os movimentos políticos relacionados ao confronto entre a forma de criminalidade denominada de cangaço e a tentativa de afirmação de autoridade sobre a geografia do sertão (veja-se, por exemplo o embate na tentativa de construir estradas no sertão) e o combate direto aos cangaceiros, jagunços e outros fora-da-lei. Entretanto, quando se alude ao que comumente chamamos de conflito, é comum olvidar formas menos abruptas, não estabelecidas pelo confronto direto entre as forças de poder que habitam ambos os espaços.

Assim, há que se considerar o contorno intimista, psicológico que recobre tanto a cidade grande do Recife (com suas mudanças significativas: pavimentações, eletricidade, carros motorizados, fogões a gás, encanamentos), quanto o sertão (ainda não mapeado; refém de disputas entre coronéis e cangaceiros; dependente de chuvas regulares para o provimento da população; casas com latrinas e chão batido). Tal procedimento só é possível por meio das personagens de Emília e Luzia que manifestam perspectivas singularizadas mediante sua subjetividade.

Então, como procedemos na segunda seção, analisando alguns excertos relacionados ao tema sertão/cidade, procuramos agora ampliar a análise, relembrando para isso que o foco de nossa atenção não será o conflito entre as forças de poder, como cangaceiros, militares, políticos e coronéis. Antes, procuraremos traçar essas linhas dialéticas entre o espaço urbano e o rural partindo do ponto de vista das personagens de Emília e Luzia.

Alargar esse aspecto da discussão é importante para este trabalho na medida em que demonstra como as questões relacionadas à identidade na literatura brasileira, como apontadas na seção dois, aparecem no romance sob a forma dos espaços problematizados. Em *A costureira e o cangaceiro*, observa-se a contingência de duas temáticas que se enlaçam e assemelham-se, no tratamento com a estrutura do romance, ao que outrora poderia ser rotulado de romance urbano e romance rural, remontando à tradição romântica, realista e, depois, pós-modernista. Subsiste aqui as implicações mais profundas sugeridas pelo deslocamento espacial, conforme aponta Gil (2013), dentre essas o caráter objetivo dos dois sistemas socioculturais

distintos: de um lado a cultura letrada, a própria letra impressa, na cidade; de outro a cultura oral firmada na autoridade da tradição, costumes e hábitos. Tudo isso coabitando o mesmo país. Note-se que esses dois espaços, o urbano e o rural, expressos outrora em categorias literárias distintas dentro do gênero romance, aparecem em romances contemporâneos, não somente justapostos, mas aglutinados, porque os espaços interpenetram-se por meio da vivência de suas personagens.

A costureira e o cangaceiro (2009), abre-se com um prólogo. Emília já está na casa dos Coelho, e, a cena é aquela – explorada na segunda seção desta tese – em que a personagem acorda no leito nupcial que havia sido de sua sogra e agora era o seu. A metáfora de amadurecimento da personagem desenha-se no entalhe de madeira da cabeceira e peseira da cama: os cajus tão realistas que pareciam prestes a maturar.

O prólogo do romance funciona não apenas como um *flashforward* dos acontecimentos que se desenrolarão no antes e depois do ponto que explora ali, mas também, revela na relação de Emília com o micro espaço da casa – em relação à cidade grande do Recife – a permanência da estranheza, da hostilidade e do deslocamento. A casa funciona, mais ou menos, como um termômetro da vida emocional de Emília, não só em relação à cidade em si, mas, principalmente no que se refere à sua vivência íntima, ao sofrimento de uma violência simbólica perpetrada por um marido indiferente e sobranceiro, por uma sogra de atitude vigilante e controladora, pelo sogro egocêntrico, pedante e altivo, todos os três personagens intangíveis.

Numa ambientação reflexa, com vistas a manter o foco na personagem (Lins, 1976), a casa dos Coelho será comparada, no primeiro vislumbre, a um “bolo de noiva” (Peebles, 2009, p.190), dada a vista exterior. Essa conotação, no entanto, se transforma quando a habitação é observada pela perspectiva interior “Os cômodos davam uns para os outros. Vista por dentro, a casa não parecia absolutamente um bolo de noiva, e sim uma série de jarras de vidro” (Peebles, 2009, p.193). A metáfora romântica e idealizada do bolo de noiva se desvanece para dar lugar a uma imagem que beira o lúgubre, o claustrofóbico.

Essa impressão se repetirá enquanto Emília estiver confinada ao espaço da casa, até que consiga cultivar seu próprio círculo social. Contudo, veremos que lá fora, além dos portões de ferro dos Coelho, a estranheza, a hostilidade e o deslocamento experimentado no início em relação ao espaço da casa, se prolongam. A diferença é que com o passar dos anos a personagem passa de uma atitude ingênuas e passiva para uma postura de resistência. Aos poucos Emília começa a traçar um caminho de emancipação pelo bem dela própria, mas principalmente, motivada pelo afeto nutrido pela irmã e personalizado na figura do sobrinho Expedito.

Durante a narrativa do prólogo que põe o leitor a par da situação periclitante de Emília – viúva recente e prestes a renovar o luto pela morte da Costureira – o narrador intercala as cenas da personagem que acorda e caminha pela casa observando os objetos ceremoniais do funeral e as memórias da vida em contraste. Nessas memórias, há a constante do interior. Emília está há muito tempo na cidade, já que o prólogo do romance é a antecipação do desfecho de toda a estória. Em suas rememorações, desde os primeiros dias naquela casa da rua Real da Torre, Emília constrói, por meio de um narrador observador, no uso do discurso indireto livre, várias nuances de contrastes entre a cidade do Recife e sua antiga vida no interior.

Na cidade, acorda com as vozes dos vendedores ambulantes apregoando seus produtos. Lá no interior, despertava com os galos, com a voz da tia rezando e com a irmã respirando ao seu lado. Antes, dividia a cama com a irmã, que sempre a incomodava com seus modos; agora, dorme sozinha, há tempos, numa cama espaçosa (o lugar do marido na cama de casal fica vazio muito antes de sua morte). Na cena que descortina o prólogo, ao levantar-se da cama, Emília dirige-se ao saguão de entrada da casa onde repousam coroas de flores com mensagens de condolências pela morte de Degas. Então Emília se lembra de como era lá no interior

As coroas eram um costume exclusivo da capital. O interior era geralmente seco demais para se cultivarem flores. As pessoas que morriam durante os meses de chuva eram, a um só tempo, abençoadas e amaldiçoadas: os corpos entravam em decomposição mais depressa e os presentes tinham de tapar o nariz durante o velório, mas punham-se buquês de dália, cristas-de-galo e beneditas dentro da rede em que o morto seria enterrado, antes de transportá-lo para a cidade. Emília tinha participado de vários enterros, entre eles o de sua mãe, de quem mal conseguia se lembrar. O de seu pai aconteceu mais tarde, quando ela tinha 14 anos e Luzia, 12. Depois disso foram morar com tia Sofia, e, embora gostasse muito dela, Emília sonhava em fugir dali e ir viver na capital. Em criança, sempre acreditou que deixaria Sofia e Luzia. Na verdade, foram elas que a deixaram.

Pegou o cartão de borda preta que acompanhava a coroa recém-chegada. Era dirigido ao seu sogro, o dr. Duarte Coelho.

“Que sofrimento imensurável”, dizia o cartão. “Assim como a estima que temos pelo senhor. Volte logo ao trabalho! Seus colegas do Instituto de Criminologia.” Aquelas coroas e aqueles cartões não se referiam a Degas. Os presentes que chegavam à casa dos Coelhos eram enviados para bajular os vivos. A maioria das flores vinha de políticos, de correligionários da Aliança Liberal ou de funcionários subordinados ao Dr. Duarte no Instituto de Criminologia. Umas poucas coroas eram de senhoras da sociedade, na esperança de cair nas boas graças de Emília. Mulheres que eram clientes da sua loja de roupas. Todas esperavam que o luto não a impedissem de prosseguir com o seu hobby na moda. Mulheres respeitáveis não tinham uma profissão, portanto a loja de Emília, que fazia tanto sucesso, era considerada um passatempo, como fazer crochê ou se dedicar a obras de caridade. Emilia e a irmã eram costureiras. No interior, essa era uma profissão tida em alta conta, mas, no Recife, essa respeitabilidade não existia – as costureiras eram como empregadas ou lavadeiras. E, para desgosto dos Coelhos, o seu filho foi se casar justo com uma delas (Peebles, 2009, p. 12-13).

A casa dos Coelho chega ao leitor por vias do luto. As imagens que predominam são de Emilia percorrendo um espaço fúnebre que contrasta com a agitação da vida fora dos portões da casa. Os vendedores ambulantes que passam pela rua “Gritavam por sobre a cerca e a sua

voz passava pelo portão de ferro maciço, atravessava as cortinas fechadas da casa dos Coelho e penetrava por seus corredores escuros" (Peebles, 2009, p. 10). Essa atmosfera de silêncio sombrio e lúgubre apresentada no prólogo é o tom que reveste o espaço da casa não apenas no luto por Degas (marido de Emília).

Essa mesma é a atmosfera da casa dos Coelho que perpassa toda a narrativa de *A costureira e o cangaceiro* (2009). Assemelha-se a um lugar de coisas escondidas, sentimentos abafados e calados. Um lugar onde todos os moradores parecem ter algo a ocultar: Emília esconde a existência da própria irmã e, depois, sua verdadeira afeição por Expedito; Degas camufla sua orientação sexual vivendo na duplicitade; o dr. Duarte, além de reunir forças para esconder a "fraqueza" do filho de toda a sociedade, mantém seu próprio escritório fora do corpo da casa, como que a atenuar sua obsessão frenológica: "O seu sogro não deixava ninguém entrar naquele escritório sem ser convidado, nem mesmo as empregadas" (Peebles, 2009, p. 17).

Dona Dulce, personagem de um caráter mais franco, demonstra em atitudes o que realmente pensa, mas também mantém seus pequenos segredos como o desejo de comer feijão preto ou um pernil de porco, coisas gordurosas e inadmissíveis à ingestão de uma dama (Peebles, 2009) o que denota a inclinação da personagem a encobrir vontades e pensamentos não convenientes. Ambos, marido e mulher procuram manter, mediante as máscaras sociais, o *status* de uma família respeitável dentro dos padrões da classe média alta do Recife. A relação estabelecida, portanto, entre a ambientação do espaço da casa dos Coelho e as personagens que ali transitam é a do ocultamento. A casa sempre calha à Emília como um lugar hostil e opressor.

No excerto acima, as flores aparecem cortadas formando arranjos fúnebres para os vivos, enquanto que lá no interior, as flores do velório servem aos mortos, servem para mascarar seu mau cheiro, não para bajular os vivos ou lembrá-los constantemente da vida que fora cortada de seu convívio. As coroas de flores e os cartões de condolências podem ser lidos como metáfora da rede de ligações e conveniências sociais que se estabelecem nos grandes centros, principalmente entre gente importante, politicamente influente, como é o caso do Dr. Duarte, ou socialmente conveniente, como parece ser Emília, enquanto a mulher estilista e moderna que havia se tornado aos olhos da sociedade.

As cenas do prólogo intercalam-se com a narrativa do presente e as memórias do passado. Então, no mesmo espaço da casa dos Coelho, intromete-se simultaneamente o espaço da casa de tia Sofia em Taquaritinga. Ao sair do saguão de entrada da casa, a personagem se dirige ao escritório do sogro no quintal e depara-se com os jabotis, os únicos bichos permitidos naquela casa, além do corrupião engaiolado do Dr. Duarte.

“Lá no interior, Emília vivia rodeada de animais. Havia beija-flores, as centopeias e os gatos de rua que vinham pedir leite na porta dos fundos. Tia Sofia criava galinhas e cabras, mas, como estas eram destinadas à mesa, Emília nunca fez amizade com elas” (Peebles, 2009, p. 16). A figura desses animais surge como elementos que remetem à vida natural e delineiam um contraste importante na compreensão da condição de vida de Emília entre o antes, no interior e o depois na capital.

O escritório do sogro é espaço eminentemente perturbador para a personagem.

No escritório, o sogro de Emília tinha um corrupião de asa laranja treinado para cantar a primeira estrofe do hino nacional. [...], Emília podia ouvir o corrupião cantando as sombrias notas do hino, como um fantasma cuja voz saísse de dentro das paredes (Peebles, 2009, p.17).

O corrupião é mantido no escritório, confinado a uma gaiola de latão e convive com os mapas frenológicos, com a coleção de órgãos descorados, boiando em vidro, e a fileira de crânios de porcelana com as partes do cérebro, classificadas e numeradas. Não é preciso muito para compreender quão inapropriado é o ambiente em torno do pobre pássaro. O bichinho está confinado a um espaço em que predomina o funesto, na imagem dos potes contendo órgãos, e a perturbadora lembrança da morte na visão dos crânios enfileirados. A questão é que o pássaro de *per si* deve pressentir a estranheza do ambiente, mas a carga semântica do espaço é toda percebida pelos sentidos da personagem humana. Emília é quem faz uma incursão, mais do que física, primordialmente, psicológica no espaço/ambiente do escritório e da casa como um todo.

É pertinente relembrar aqui a representação dos pássaros engaiolados. No início do romance, Luzia passeia durante o amanhecer por Taquaritinga libertando pássaros que foram engaiolados de forma desonesta e depois vendidos na feira local. Luzia é abordada pelos cangaceiros, o que resultará posteriormente em sua fuga/rapto. Como vimos, na seção anterior, Luzia rejeita a permanência da vida na cidadezinha e busca a aventura como uma forma de libertação, só que acaba enredada novamente e presa nas malhas de uma vida nômade e miserável. Emília, por sua vez, também busca a liberdade no sonho da cidade grande, das luzes, da vida sofisticada, e será desiludida quando sevê presa em um casamento sem amor e pelas convenções sociais. A casa dos Coelho tornar-se-á sua gaiola.

A metáfora dos pássaros engaiolados pode ser apenas uma forma de interpretar o uso desses elementos no texto, mas fica evidente que tanto a vida na caatinga como a vida na capital possuem seus espaços restritos. Luzia, na imensidão da caatinga vê-se presa ao cangaço; e Emília, na turbulenta e agitada Recife, está presa em uma vida inautêntica.

Nas cenas do prólogo, Emília adentra o escritório do sogro, em busca de novas notícias. Lá encontra somente recortes de jornais sobre a Costureira, semelhantes aos quais ela mesma possuía no seu porta-joias. O Dr. Duarte estava obcecado pelo “espécime”. Medir o crânio da Costureira tornara-se uma obsessão para o frenólogo.

A campainha de dona Dulce toca convocando todos para o café da manhã. Durante a refeição, o Dr. Duarte lê a notícia “O ataque aos cangaceiros foi um sucesso! Acredita-se que a Costureira e o Falcão estejam mortos! A cabeça de ambos está sendo trazida para o Recife” (Peebles, 2009, p. 20). Emília

Subiu correndo as escadas e foi para o seu quarto – o último, no final do corredor atapetado e cheirando a guardado. Expedito estava lá, sentado na cama de Emília, para a babá pentear seu cabelo molhado. A moça dispensou a empregada. Tirou o menino da cama.

Quando ele se contorceu, tentando se livrar do seu abraço apertado, Emília o soltou. Puxou uma caixa de madeira lustrosa de baixo da cama. Abriu o cordão de ouro que sempre trazia ao pescoço e usou a chavinha de latão que ficava pendurada ali para abrir o fecho da tampa. Dentro da caixa, havia uma bandeja forrada de veludo, praticamente vazia, a não ser pela presença de um anel e um colar de pérolas. Degas tinha comprado o maior porta-joias que encontrou, prometendo-lhe enché-lo completamente. Emília ergueu a bandeja. Debaixo dela, no espaço destinado a guardar pingentes, tiaras ou pulseiras bem grossas, estava a sua coleção de recortes de jornal, amarrada com uma fita azul. Mais abaixo ainda, havia uma pequena foto emoldurada. Duas meninas, uma ao lado da outra. Ambas de vestido branco. Ambas com um missal nas mãos. Uma delas tinha um largo sorriso no rosto. Seus olhos, porém, não combinavam com a felicidade rígida que a boca expressava. Pareciam ansiosos, na expectativa de algo. A outra tinha se mexido no momento em que a foto foi tirada e estava, portanto, fora de foco. A menos que se olhasse bem de perto, e que fosse alguém que a conhecesse, ficava difícil saber exatamente quem era.

Ao sair de sua terra natal, Taquaritinga, montada a cavalo, Emília trazia nos braços esse retrato de sua primeira comunhão. Ele ficou no seu colo durante toda a viagem no trem sacolejante que a trouxe até o Recife. Na casa dos Coelhos, guardou a foto no porta-joias, o único lugar em que as empregadas da família eram proibidas de mexer. Ajoelhou-se junto do retrato. O menino a imitou, juntando as mãos diante do peito, como Emília havia lhe ensinado. E ficou olhando para ela. À luz do sol, os olhos dele não eram tão escuros quanto às vezes pareciam – naquele castanho havia uns pontinhos verdes. Emília baixou a cabeça. Rezou para santa Luzia, padroeira dos olhos, em cuja homenagem sua irmã tinha sido batizada e que era sua protetora. Rezou para Nossa Senhora, a maior guardiã das mulheres. E, mais fervorosamente ainda, rezou para santo Expedito, o padroeiro das causas impossíveis.

Emília havia abandonado várias de suas velhas crenças tolas depois que chegara àquela casa – um lugar onde seu marido não fora seu marido, mas um estranho qualquer que nem lhe importava conhecer; onde as empregadas não eram empregadas, mas espiãs de sua sogra; onde as frutas não eram frutas, mas objetos de madeira, lustrosos e mortos. No entanto, continuava a acreditar nos santos. Acreditava nos seus poderes. Uma vez, santo Expedito trouxera sua irmã de volta da morte. Poderia fazer isso novamente (Peebles, 2009, p. 21-22).

A imagem de Luzia enquanto sua irmã está ligada à vida que ambas tinham juntas no interior do Pernambuco. A Costureira já não é mais aquela menina da imagem embaçada, por isso que a imagem embaçada na foto é simbólica. Significa a impossibilidade de retorno para a vida de antes. Aquela menina não pode ser mais encontrada, a imagem de Luzia não está só

embaçada na foto, mas no presente. A Costureira é uma imagem não assimilada de todo por Emília. Por isso, não são as fotos da Costureira às quais ela recorre para rezar, mas as daquela menina inocente, a irmã de sua infância que carrega consigo todas as memórias de sua vida anterior, aliás, a vida que ela menosprezava antes e que, agora, parece ser de maior valor. Veja que as comparações favorecem o interior em detrimento da vida na cidade.

Na seção dois deste trabalho, aludimos a alguns desses aspectos identitários tanto da cidade quanto do campo e alguns dos excertos escolhidos tanto no tópico três da seção dois, quanto no quatro, narram Emília contemplando o retrato da irmã de dentro de um trem. A força da fotografia constitui-se por ser ela mesma um marco na memória individual de Emília, porque possibilita a recuperação do passado. Sendo uma forma de memória, a fotografia carrega uma narrativa. Por meio dela é possível acessar o dia em que se materializa e momentos específicos que a precedem e sucedem.

A foto representa a própria força interiorana que jamais deixa Emília, a qual é guardada dos olhares externos. Assim também, a imagem da irmã, irreconhecível para os olhares desatentos, permanece retida no porta-joias. Das joias de Emília, às quais Degas tanto lhe prometera, não há sequer menção no romance. A única joia de inestimável valor é o retrato de Luzia e de si mesma. A Emília da cidade, portanto, guarda dentro de si e em seu porta-joias, o seu duplo, a menina de Taquaritinga do Norte. A moça que veio do interior.

O traço de resistência que se observa em Emília, como a não deixar sua vida de antes cair em completo esquecimento, ganha nova força com a chegada de Expedito, seu sobrinho órfão. Mais do que apenas fotografias ou recortes de jornais, a vinda de Expedito para a casa dos Coelho é a própria intromissão do sertão (tal como compreendido pelas senhoras distintas) na vida refinada da cidade grande. A figura do menino de “[...] ar sério e vivido de um velho” (Peebles, 2009, p. 11) torna-se em possibilidade de retorno. “Deviam voltar para o interior, tanto pelo bem dele quanto pelo dela própria” (Peebles, 2009, p. 11). Emília tencionava avisar Luzia do perigo que está correndo em relação à importação das metralhadoras alemãs pelo governo brasileiro. Ela deveria retornar para dar-lhe um aviso, no entanto esse retorno resulta impossível.

Ao final, resta uma esperança à qual agarrar-se. Apesar do amadurecimento da personagem, a perda da ingenuidade, da frivolidade e deslumbramento com a cidade grande e suas promessas, Emília guarda ainda a sua fé. Santo Expedito havia salvado sua irmã da morte uma vez. “Poderia fazer isso novamente” (Peebles, 2009, p. 22).

A cidade e o interior surgem como duas pontas da vida de Emília. Presente e passado se misturam e a vida no interior de Taquaritinga do Norte retorna conforme as expectativas da

vida na cidade (tão anelada por Emília) são frustradas. O desencantamento funciona como propulsor de uma mudança de perspectiva. Se, antes, Emília nutria sonhos de viver na cidade grande, sendo esta sinônimo de prosperidade, liberdade e autonomia feminina, agora, depois dos anos passados na casa dos Coelho, o interior ressurge como a memória de uma vida mais próxima do ideal de livre-vontade. Note-se, por exemplo, como a vida em Taquaritinga vista pela janela dos anos passados se torna algo como que bucólica. Há um tom saudosista que se torna mais pungente à medida em que a personagem caminha pela casa dos Coelho e, através do movimento, o espaço é revelado como um ambiente opressor.

O prólogo de *A costureira e o cangaceiro* (2009) delineia, de um modo geral, a vida de Emília já instalada há seis anos na cidade do Recife. Explora sobretudo a sua relação com o espaço da casa em que vive; retoma de forma memorialística a vida de outrora, de antes da cidade grande; apresenta o problema em torno da personagem da irmã cangaceira, ao mesmo tempo em que mostra a ignorância dessa relação afetiva por parte das personagens circunstântes do sogro e da sogra.

Por meio da breve análise que propusemos a respeito do espaço da casa dos Coelho, é possível compreender como a relação entre a vida interior e interiorana de Emília entra em conflito com as formas apresentadas a ela na cidade grande, ainda que relacionadas ao âmbito doméstico a princípio. Esse tipo de confronto entre costumes do interior e da capital só poderá ser atenuado a partir do momento em que a personagem procura amoldar-se aos padrões requeridos.

Ainda que o ambiente da casa permaneça hostil, fora dos muros, Emília aos poucos vai abrindo seu próprio caminho e descortinando possibilidades dialéticas de enfrentamento. Após os percalços no início de sua vida na cidade grande, ao que parece, Emilia vai aprender a manipular o jogo das aparências, a fim de garantir, ao menos, a sua sobrevivência naquele ambiente.

[...] Emília fora apresentada a todos os membros da Auxiliadora. Uma a uma, as mulheres apareciam na casa da baronesa exatamente nos dias em que ela ia visitar Lindalva. Tomavam café juntas na varanda e, nessas ocasiões, as senhoras podiam inspecionar Emilia com toda a calma.

– Ah! – diziam elas, passando o lenço bordado na testa para enxugar alguma gota de suor invisível. – Isso aqui deve ser muito diferente do sertão... Era raro dizerem *campo* ou *interior*. Preferiam a palavra sertão, termo que fazia Emilia se lembrar dos cantinhos empoeirados de uma gaveta ou gabinete bem inacessível. Um espaço escuro cheio de coisas esquecidas, que as pessoas só abriam nos momentos de necessidade ou de nostalgia, para logo voltarem a fechar.

Com o tempo, as senhoras que participavam da Sociedade Auxiliadora passaram a estender a Emilia os convites para chás, almoços e jantares dançantes no Clube Internacional. Em cada um desses encontros, todas a fitavam com fascínio e um toque de desconfiança e pena, como um animal selvagem que alguém resolve manter em

cativeiro, como bichinho de estimação, mas no qual jamais confia inteiramente (Peebles, 2009, p. 308).

A Sociedade Auxiliadora Feminina recifense será parte do círculo social de Emília. É através dessa instituição que será possível à personagem levar ajuda aos flagelados da seca quando esta ocorrer mais adiante no decurso do enredo. Percebe-se que as mulheres acercam-se da moça com um tipo de curiosidade subsumida no exotismo. Há certo fascínio e mistério nas origens de Emília, mas não se trata de um interesse legítimo em sua vida anterior, como que a conhecê-la melhor e ajudá-la a assumir a nova identidade de mulher refinada. Ao contrário, há laivos de escárnio ao pronunciarem a palavra *sertão*.

O texto deixa claro que as damas fazem questão de usar essa palavra em vez de *interior* ou *campo*. A conotação do vocábulo *sertão* é interpretado por Emília na mesma medida em que é escolhida propositalmente pelas mulheres da sociedade. A palavra carrega uma significação negativa, relacionada ao abandono, aos objetos velhos, empoeirados e esquecidos. Aqui não se trata do *sertão* de Visconde de Taunay, em *Inocência*, ou de Alencar, em *O sertanejo*⁴⁸. Na verdade, está mais para uma conotação próxima à ideia de uma velha praga – usando o termo de Lobato.

A apreciação das senhoras distintas com quem Emília se relaciona adere, parcialmente, à mitologização do interior – uma das ideologias geográficas do Estado Novo – mas não completamente, porque negam-se a utilizar a palavra *interior*. Segundo essa ideologia, o interior é valorizado positivamente como matriz da brasiliidade, sendo esse o espaço do legítimo caráter nacional (Moraes, 2008). Há certas nuances mitologizantes, já que Emília sente-se como um animalzinho selvagem e exótico, no entanto, a mitologização não se completa a ponto de valorizar o espaço de origem da personagem, antes nega-o enquanto interior a ser estimado e caracteriza-o como *sertão*. Há, portanto uma depreciação disfarçada em piedade pelos pobres coitados que, sofrendo todo tipo de desconforto e vítimas da ignorância, fornecem o mote exótico ou pitoresco para o homem urbano, ao mesmo tempo em que esse disfarça amplamente seu mal-estar ou escárnio em atitude de piedade. Esse tipo de comportamento é o mesmo que já observamos anteriormente em relação à Expedito, filho de Luzia, tratado com certa diferença, como uma mísera criança flagelada, um “filho do *sertão*”, da seca e da fome.

Taquaritinga do Norte, a cidade de Emília, fica no agreste, região entre a zona da mata e o *sertão* nordestino. Trata-se de uma região semi-árida em que predomina o bioma da caatinga.

⁴⁸ No romantismo, como em José de Alencar, há o tratamento da natureza como um objeto de contemplação e de testemunho da identidade, até mesmo de um fervor religioso e patriótico. Assim, o *sertão* é contemplativo e objeto de culto. Já em Taunay, o panegírico dá lugar à uma fidelidade ao real e ao tom respeitoso dirigido ao homem que habita esse espaço.

Portanto, a palavra sertão é utilizada com imprecisão geográfica, como um espaço indeterminado e, nesse sentido corresponde ao que Emília pressente: *um espaço cheio de coisas esquecidas*.

A concepção que se faz presente no excerto é a de que o sertão não é um lugar, uma materialidade terrestre localizável, antes, trata-se de uma condição que revela uma ideologia geográfica geralmente negativa. A escolha do vocábulo é intencional, pois mesmo em Geografia *sertão* pode não designar uma referencialidade material, antes sertão

[...] designa uma essencialidade mais abstrata que pode referir-se a um conjunto mais amplo e concreto de localidades, sendo estas caracterizadas, a partir da perspectiva assumida, como uma ou mais categorias geográficas (território, ambiente, paisagem, região) (Leitão Júnior; Anselmo, 2011, p. 9).

No livro em que trata do sertão do Ceará na literatura do século XIX, Ivone Cordeiro Barbosa (2000, p.33) afirma que “[...] a palavra sertão guarda um enorme poder de evocação de imagens, sentimentos, raciocínios e sentidos que em torno dela foram sendo construídos ao longo da experiência histórica brasileira”. Quando se pensa o Nordeste, logo surge a imagem do sertão, como um lugar distante, quase esquecido, mas que guarda mistérios, tanto os da vida quanto os da morte. Essa última imagem misteriosa que junta vida e morte é representada no excerto – anterior a este – que trata dos velórios em tempo de chuva. Os defuntos são abençoados e amaldiçoados ao mesmo tempo “[...] os corpos entravam em decomposição mais depressa e os presentes tinham de tapar o nariz durante o velório, mas punham-se buquês de dália, cristas-de-galo e beneditas dentro da rede [...]” (Peebles, 2009, p. 11-13).

O que temos em *A costureira e o cangaceiro* não é o protagonismo do sertão seco, embora ele apareça, mas a alternância das estações que é marcada por descrições das chuvas, da exuberância da caatinga. Depois é que a falta da água vai transformando a paisagem. Semelhantemente, como vimos, em *Os Sertões* há representações múltiplas dessa região nordestina, ora como paraíso, ora como uma terra sombria, árida, um verdadeiro deserto. Essa ambiguidade, ditada pelas condições climáticas e biológicas do sertão, pode ser lida como a justaposição de vida e morte.

Retomando, assim, o ponto de vista expresso no emprego do vocábulo *sertão* pelas mulheres da sociedade recifense, inferimos que há a tentativa de esvaziamento dos vários sentidos do sertão que fazem jus às peculiaridades de seu bioma, para a uniformização de uma imagem negativa: um lugar esquecido, sem importância quando visto da centralidade, digno de desprezo, um deserto inóspito, empoeirado e obnubilado. Esse juízo não é compartilhado por

Emília que reage entendendo que tal opinião faz parte de um jogo de convenções sociais que preza pela distinção e permanência de lugares de valoração de cada membro desse círculo.

Em outras palavras, Emília como menina do sertão deveria permanecer na sombra, obscurecida pelo estigma que recobre o povo sertanejo. Não será a simpatia de Emília, seus modos, sua honestidade ou virtudes que a tornarão aceita nesse meio. Emília só pode sobreviver à sociedade feminina da classe alta do Recife, porque mais do que costurar sabe estilizar.

Nos eventos sociais, elas pararam de se referir às origens de Emília ou de lhe fazer perguntas sobre o sertão. Agora, só queriam saber de moda. Nessas conversas, o comportamento das mulheres mudou [...] e Emília percebeu que a admiração não era provocada apenas pela condição social ou pelos modos educados, mas também pelas ideias; o seu talento era capaz de apagar o seu passado (Peebles, 2009, p.311).

Lá no interior, fazer moda era nada mais que costurar e nisso havia honra, uma profissão, um senso de pertencimento a uma comunidade em que essa aptidão é devidamente reconhecida e necessária. Ser costureira em Taquaritinga era algo respeitado o que, por sua vez, conferia à mulher uma valoração profissional. Na cidade, no entanto, ser costureira parecia baixo e vergonhoso. Se chamada assim, Emília seria vista como uma operária qualquer, por isso sua profissão deveria ser lida em termos de capricho e diversão frívola. Em Taquaritinga, ela podia ser uma costureira; no Recife, ela jamais seria respeitada se vista como uma, por isso deveria ocultar-se nas fimbrias da modista supérflua.

Observa-se que o espaço citadino modela a personagem na busca por adequar-se aos padrões impostos, entretanto, há um traço de resistência. Emília mascara-se na modista, quando na realidade é a mesma costureira de antes. É claro que aparecerá modificada pela experiência e pelo tempo, mas o traço da maturidade corrobora para a valorização de suas origens interioranas e, mais, para a compreensão de que deve resistir à turba da frivolidade citadina à qual permeia abundantemente o meio de sua convivência. Esse aspecto da resistência da personagem vem sempre vinculado às memórias e à ligação afetiva com a irmã.

Emília passara a vida toda se comparando a Luzia e definindo-se a partir dessa comparação. Lá em Taquaritinga, a estranheza do comportamento de Luzia fez surgir a sua própria pose. O temperamento agitado da irmã deu origem à sua brandura; a língua afiada, ao seu jeitão calado. Luzia não estava presente no Recife, mas Emília pensava nela diariamente, ressuscitando aquela irmã forte e esperta. Embora não se sentisse nem uma coisa, nem outra, era reconfortante pensar que Luzia o era. Tinham o mesmo sangue; talvez houvesse dentro dela alguma coisa da fortaleza de Luzia, portanto fazia questão de cultivá-la (Peebles, 2009, p. 317).

A identidade de Emília está diretamente vinculada à medida de comparação e contraste com a sua irmã. Assim ocorre que quando Luzia não está mais presente de forma física, é a preservação da memória da vida com a irmã em Taquaritinga que garante a permanência da

identidade de Emília. Ao passo que essa memória se enfraquece, Emília recria sua identidade, no entanto, a memória não se apaga de todo e, sempre, resta um vínculo, uma lembrança, uma fotografia que garante o não apagamento de Luzia. É por isso que quando Expedito chega até Emília, a impossibilidade de permanecer no Recife se torna um fato inescapável. Junto com Expedito, a vida de antes quer ressurgir, e o retorno à Taquaritinga parece provável, mas revela-se impossível. Para a heroína, o retorno nunca é possível, porque a aventura a transforma.

A metáfora da resistência é constantemente utilizada como uma forma de preservação de um mundo que, sempre fadado ao desaparecimento, na realidade, nega-se a sumir. É como se o sertão, o interior, ou coisa que o valha, mesmo estando à beira de colapsar com as formas de modernização e globalização que se lhe são impostas, resistisse a todas elas. Não há ruptura completa e alienante, como gostariam os cangaceiros de Falcão, mas num constante trocar memorialístico e na força imposta pela natureza, por meio do clima, do solo, das formações geológicas e do bioma, os espaços interioranos e longínquos teimam em apontar à fronteira impedindo, ao menos parcialmente, o seu desaparecimento não só por meio da virtualidade da memória, mas também mediante sua materialidade geográfica.

Então, a opção que resta à Emília é sair da casa dos Coelho, sair de Recife, e junto com o abandono do país natal, deixar para trás a história da Costureira a fim de salvar a história de Luzia. Ao final do romance, depois da morte de Luzia, Emília, enfim, deixa Recife e, com Expedito, emigra para a América do Norte.

Por baixo da superfície escura e reluzente da água havia profundezas insondáveis e, exatamente como percebia a existência desse espaço incomensurável, percebia a amplitude da sua nova vida. Afastou-se rapidamente daquela amurada.

A cabine minúscula era confortável e quente. Expedito se escondeu debaixo das cobertas e Emília fingiu procurá-lo. Quando ele riu, ela afastou o cobertor e o pôs no colo. Ficaram sentados assim por um bom tempo, ouvindo o vento soprar lá fora.

— Eu tive uma irmã com um braço torto — sussurrou ela, sem saber se Expedito estava dormindo ou acordado. — Todo mundo a chamava de Vitrola.

Fechou os olhos e se lembrou da pergunta que ele havia feito um pouco mais cedo, sobre a menina desfocada na foto. *Onde é que ela está?* Um dia, Emília teria de lhe dar uma resposta (Peebles, 2009, p.615).

A memória que Emília deseja perpetrar não é a da Costureira, mas a de Vitrola. Por isso, é impossível à heroína permanecer no Brasil. Aqui, Luzia ficará para sempre conhecida como uma cangaceira impiedosa, mulher enigmática que, na melhor das hipóteses será lembrada como uma figura popular, folclórica, quase mítica.

Estava feliz por ir embora; feliz por levar Expedito para um lugar onde ninguém o chamaria de “filho da seca” ou até de coisa pior. Em Nova York, os dois não teriam passado, nem parentes ou qualquer ligação com o interior. Ninguém falaria da

Costureira e dos seus cangaceiros, ou das dimensões e da circunferência da sua cabeça (Peebles, 2009, p. 610).

A opção de Emília aponta para um recomeço distante tanto da vida do interior quanto da capital brasileira. Em Nova York, com a ajuda de sua amiga Lindalva, Emília se estabelecerá, sendo possível manter-se fiel a si mesma, às suas origens, ao amor pela irmã e pelo sobrinho. Nessa nova etapa de sua vida, ficarão para trás a estranheza, os segredos e os sentimentos reprimidos. Emília voltará a ser verdadeira consigo mesma.

No entanto, pode-se observar aqui a irônica questão da identidade cultural brasileira, na qual o nacional é preterido em função de culturas, produtos e modos de vida estrangeiros. Pensamos, por exemplo, no que Roberto Schwarz afirma sobre o “[...] caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos” (2006, p.29), salientando as contradições entre a realidade cotidiana do brasileiro e os modelos de prestígio dos países desenvolvidos. “Nas suas cartas, a amiga lhe disse que Nova York era uma ilha, que ali havia mais automóveis que nas ruas de qualquer cidade do Brasil. Que os edifícios eram tão altos que faziam São Paulo parecer uma cidadezinha do interior” (Peebles, 2009, p. 609). Sobre isso, cabe dizer que o olhar de Emília, quando se volta para o exterior, além de borrar a dicotomia sertão/cidade (porque não opta por nenhuma dessas formas de ser do nacional), retifica um modo de pensar recorrente ao longo do processo de ocupação do Brasil. O paradigma externo serve como um termômetro para medir a vida cultural, política e econômica do próprio país. Esse aspecto também retoma a concepção de mosaico cultural (Vannucchi, 2002) – conforme apontamos na segunda seção – abarcando elementos fragmentados, disformes e, até mesmo, conflituosos na constituição do pensamento nacional.

Portanto, a saída de Emília representa a busca de um modelo externo para pensar a própria identidade, já que sua experiência de vida em Recife foi, em grande parte, direcionada por fatores aleatórios e pelas vontades alheias. É importante esclarecer que a personagem não nutre sonhos dourados ao sair do país, “A sua única esperança era encontrar algum consolo. [...] Mesmo num país estrangeiro, uma boa costureira sempre pode encontrar trabalho” (Peebles, 2009, p.575). Nota-se, portanto, que a motivação para sair do país está diretamente ligada ao anseio por uma vida simples e sossegada, criando Expedito e trabalhando para se sustentar.

A personagem não rompe com o passado, pelo contrário, ao optar pela fuga da casa dos Coelho, busca um destino que, em definitivo, possibilitará uma libertação das amarras sociais de uma vida inautêntica, escamoteada pela sua posição e *status*. No Recife, Emília nunca poderia assumir sua verdadeira identidade, seria sempre a Sra. Degas Coelho, mas nunca Emília dos Santos, a irmã de Vitrola. É desse destino que ela quer fugir. Antes de mais nada, quando

Emília parte ela não apenas foge, mas vai ao encontro de si mesma para, junto com a menina que deixou Taquaritinga, anos atrás, escrever, por fim, a sua própria história.

4.1.2 Luzia: uma luz na janela sob o céu do sertão

Em boa parte da seção três deste trabalho, exploramos a relação de Luzia com o cangaço. Por vezes, salientamos aspectos do espaço da caatinga, revelando os movimentos da personagem nesse ambiente. Luzia está sempre ligada a espaços amplos, abertos e naturais. Observa o movimento da caatinga e o tempo é marcado pelas estações. Assim como a relação de Emília é conflituosa com a cidade, a de Luzia não será de todo contínua com o sertão. No entanto, esse será o espaço predominante no desenrolar de sua trajetória. A personagem é mostrada em trânsito com o bando de cangaceiros, então, o espaço não é fixo, como uma casa ou mesmo uma cidade. Luzia anda pelas estradas do sertão em pleno bioma da caatinga, e, como vimos, boa parte das transformações sofridas pela personagem decorrem das consequências da vida nômade percorrendo esse espaço inóspito.

Nessas caminhadas com o bando, há raros intervalos em que a amplitude do céu sertanejo se fecha sob o teto de uma casa. Todos esses períodos, passados sob o abrigo de um casebre ou casa, são marcados por conflitos diversos que geralmente colocam a personagem de Luzia no centro. Naturalmente, como já observamos, a personagem tem preeminência de perspectiva sobre o espaço, por isso dizemos que a ambientação se dá de forma reflexa e/ou oblíqua, conforme a tipologia de Lins (1976).

O conflito se expressa no contraponto que Luzia estabelecerá entre o ambiente doméstico e o espaço amplo da caatinga. Então, mesmo que a natureza apareça na descrição ou na narrativa, com contornos benfazejos, belos, e até românticos, é o aspecto feroz do bioma que se sobressai quando do ponto de vista da personagem. Assim, neste tópico a proposta é, por meio de recortes, analisar a forma com que o espaço é interpretado pela personagem, evidenciando os traços de oposição entre os espaços abertos e fechados. Tal problematização também abarca a relação sentimental entre Luzia e Emília nutrida, principalmente, pela memória e pelo vislumbre da vida doméstica experimentada de forma intermitente por Luzia no contexto do cangaço.

Até o mais pobre e bagunçado dos casebres, com chão de terra e cachorros encolhidos pelos cantos, era ordenado e sólido se comparado à vida que ela levava ali no mato. Todos eles tinham um bom pilão de madeira para moer o milho e fazer fubá, e para triturar os grãos de café. Tinham ganchos pendurados acima do fogão para conservar a carne. Tinham cadeiras, berços e redes de corda de caroá, pois tudo isso eram coisas que passavam de mãe para filha. Coisas que Luzia jamais poderia carregar, vagando pela caatinga. A Costureira tinha bornais bordados, joias e uma pistola, mas não tinha uma casa para cuidar.

No começo, a inveja que sentia era discreta. Com o tempo, foi aumentando. Uma onda de amargura lhe subia pelo peito sempre que ela entrava numa casa, deixando-a de mau humor pelo resto do dia. Tinha vergonha daquele sentimento e jamais o mencionava. Simplesmente evitava casas. Para Antônio, aquela repulsa pelos espaços fechados revelava o seu amor pela vida ao ar livre, pela própria caatinga. E ele aprovava a sua atitude.

– A sua casa é melhor que a de qualquer outra mulher – dizia ele, pondo uma mecha de cabelo para trás da orelha de Luzia.

Era uma casa enorme. O que a dividia eram rios, e não paredes. Na época da estiagem, o seu teto era tão azul quanto as cerâmicas vitrificadas que se vendiam nas margens do São Francisco. Na estação das chuvas, ele se tornava cinzento, atravessado pelo brilho dos relâmpagos. A sua cozinha era bem fornida com cabras, tatus, coelhos-domato e rolinhas. Os seus móveis eram resistentes: as pedras menores davam ótimas cadeiras, os juazeiros perenes forneciam boa sombra e as formações rochosas que se erguiam em meio à vegetação baixa, arredondadas e maciças, como corcovas de animais adormecidos, eram armários de primeira, servindo para guardar munição e suprimentos, tanto escondidos nas suas fendas quanto enterrados na sua base.

Antônio lhe dizia essas coisas, sussurrando, quando estavam a sós (Peebles, 2009, p. 397-398).

Na altura desse excerto, Luzia se encontra casada com Antônio e grávida pela terceira vez. Havia perdido os outros dois filhos no início da gravidez, mas esse terceiro insiste, “Apesar do calor, das caminhadas intermináveis e da água que chegava a ser grossa de tão barrenta, a criança continuava ali” (Peebles, 2009, p. 401). Nesse estado, Luzia começa a despertar uma espécie de instinto doméstico. A vida nômade e inconstante pela caatinga já não tem a mesma conotação aventureira do início (como vimos, até mesmo no início de sua jornada, a ideia de liberdade dura pouco) e a personagem deseja assentar-se.

A inveja que sente até dos casebres mais pobres não pode ser revelada para Antônio que vai interpretar a atitude esquiva da esposa como um sentimento de repulsa por ambientes fechados. Note-se que esse sentimento de inadequação de Luzia frente à vida cangaceira é uma forma de negação e resistência da personagem diante de seu destino. Luzia tem dificuldades em aceitar a vida tal como se impõe, por isso ela imagina que talvez a estabilidade poderia ser alcançada em algum momento pelo bando. Esse sentimento mantém a personagem ligada à sua vida anterior e à memória da irmã Emília. É um traço de resistência, não de rebeldia, mas de resiliência frente à realidade. Esse aspecto aparece no romance, mas sempre com um caráter de incompletude, porque Luzia nunca pode voltar atrás, tão pouco poderá construir uma vida “normal” no futuro. A heroína está fadada a cumprir o seu destino de se tornar cangaceira e morrer como tal.

O que nos interessa também nesse excerto é, como vimos afirmando até aqui, observar a herança da tradição literária brasileira diante de alguns temas explorados no romance.

Equivocado sobre os sentimentos da esposa em relação ao espaço da caatinga, Antônio faz uma leitura da natureza que se aproxima do tratamento pré-modernista dado ao tema em que a paisagem aparece mais identificada ao homem, sendo parte integrante de sua vida, não

apenas representante dos mistérios divinos da criação (Carvalho, 2005). Nesse tipo de abordagem, a natureza não deixa de aparecer ao lado de motivos de admiração. Como lemos no excerto, há um tom laudatório, preenchido sobretudo pela relação entre homem e natureza. O céu do sertão é melhor teto e o espaço da caatinga é a casa mais abundante e completa. Na visão de Antônio, a cotidianidade é colocada ao lado do sublime, em que a natureza não é apresentada por meio de conceitos, mas de objetos tangíveis. Os rios são as paredes que dividem a casa de teto azul, variados tipos de animais servem sua cozinha e as pedras, os juazeiros e as rochas são móveis de primeira qualidade.

Nesse sentido aproximamos a poética de Peebles aos escritores pré-modernistas que, em muitos sentidos, foram precursores dos autores da década de 1930.

Já sugerindo o regionalismo dos pré-modernistas, em Taunay a natureza constitui parte da vida do homem, que vive integrado nela, tendo diretamente ligadas a ela as atividades de todos os momentos, quer se refiram ao trabalho ou ao lazer. Mesmo em textos em que o autor está presente como sujeito e não como narrador impessoal, o registro refere-se sempre a uma reação, de cunho estético ou afetivo, que pode processar-se no indivíduo que se defronta com um quadro ou fenômeno natural- é o que se verifica em Euclides da Cunha em alguns dos trechos mais representativos de *Os Sertões* (Carvalho, 2005, p. 65).

Antônio traça uma alegoria da vida doméstica sob as formas da vida ao ar livre no sertão, integrando o modo de habitação humana ao espaço da caatinga. Percebe-se, entretanto que não há uma visão utilitarista da natureza, antes há um tom afetivo, um olhar observador sobre a beleza, ou seja, está presente a reação de cunho estético de que fala o excerto acima. A beleza da natureza fala à sensibilidade e à capacidade de percepção da personagem. Como citamos anteriormente, essa face da observação da natureza com um olhar singularizado que junta a vida do homem ao espaço habitado por ele ou apenas sentido e observado de perto, aparece em Euclides da Cunha, seja para a glória do homem em meio ao ambiente abundante de vida e generosidade, seja para sua miséria, sofrendo junto desse espaço as agruras impostas pelo clima implacável.

Essa perspectiva positiva acerca do sertão é recorrente nas falas da personagem de Antônio. Luzia, por sua vez, responde contrariamente a essa percepção. É interessante observar que a decisão tomada pela personagem de seguir os cangaceiros não turva a sua perspectiva. Em nenhum momento na narrativa, Luzia considera a vida que levam como uma opção de liberdade em que a falta de conforto compense. Pelo contrário, a personagem é envolta por uma compreensão mais realista. Enquanto Antônio pode ser classificado como um tipo mais romântico, quanto à sua relação com o espaço, Luzia pende para o realismo.

Quando era noite de luar, Luzia ficava olhando a caatinga seca. À luz da lua, as árvores desfolhadas pareciam uma floresta branca. Aquela terra era deles, toda deles, como Antônio sempre dizia. Era terra de Deus. Imensa. Ilimitada. Ele dizia aquilo com alegria, mas, quando Luzia fitava aquele mato, não conseguia compreender a felicidade do marido. A caatinga era grande demais. Vazia demais. E a deixava assustada com toda aquela imensidão.

Em muitas noites, se lembrava do retrato de Emília tendo nas mãos aquele bebê deformado dentro do pote de vidro. Era assim mesmo que ela segurava as bonecas, com cuidado, com um jeito carinhoso. Sua irmã sempre foi boazinha com as bonecas de pano. Bem diferente de Luzia, que as estragava, cortava em pedaços, arrancava o seu recheio (Peebles, 2009, p. 449- 450).

É a atitude crítica de Luzia diante do espaço que torna a sua perspectiva realista. Para ela aquela terra de Deus, como dizia Antônio, *a terra toda deles*, era apenas mato em grande extensão e vazio, sugerindo antes assombramento que deslumbre ou imagem transcendental. “Aquele era o mundo dele, não dela. Jamais amaria aquilo tudo como ele. A caatinga lhe escapava, a assustava, a deixava com raiva” (Peebles, 2009, p. 449). Luzia rejeita a deformação hiperbólica que Antônio faz do espaço, a qual beira o exotismo. Então, a personagem feminina confere outro tom. Aqui, como dissemos, a ambientação é reflexa (Lins, 1976), em que o espaço é percebido através da personagem. Mesmo em terceira pessoa, mantém o foco na personagem que observa, sente e apresenta o espaço conforme sua perspectiva.

O sertão de Luzia, assemelha-se ao de Taunay⁴⁹, pois exprime a relação psicológica do indivíduo que atravessa a região. “Quanta melancolia baixa a terra ao cair da tarde! Parece que a solidão alarga seus limites para se tornar acabrunhadora. Enegrece o solo; formam os matagais sombrios maciços [...]” (Taunay, 2011, p. 25). Relacionado à melancolia, o sertão também é lugar de solidão em que o elemento assombroso é ressaltado pela percepção do viajante.

No caso de Luzia, como cangaceira, é também viajante, e a esse momento do enredo ela encontra-se viúva, líder do bando e grávida. A condição física da personagem se impõe como um lembrete das necessidades ainda mais urgentes em seu estado. Assim é que nas noites de solidão, a imagem de Emília é recorrente. Emília é aquela que pode trazer conforto. A foto no recorte do jornal ilustra o início de Emília como secretária no Instituto de Criminologia do sogro. O pote que segura nas mãos contém um dos exemplares de fetos mal formados do Dr. Duarte. “Dentro dele, boiando num líquido opaco, havia um bebê de olhos fechados. Tinha o rosto perfeitamente formado, mas o corpo era mutilado e disforme [...]” (Peebles, 2009, p.437). A personagem segura-o com delicadeza e Luzia se lembra das brincadeiras com as bonecas na

⁴⁹ Sabemos que, em Inocência (1872), Taunay se refere a outra localidade geográfica como sertão. Não obstante, como já salientamos, o sertão aqui é compreendido como uma entidade que denota a ambiência de um espaço longínquo, desabitado e de difícil permanência. Dessa forma, no início do romance de Taunay sobressai-se, no ponto de vista sobre o espaço, o aspecto melancólico.

infância. Mesmo diante de uma fotografia sinistra como essa, Luzia opta por uma perspectiva positiva da irmã e se recusa a acreditar que tenha se tornado uma mulher sombria.

Observa-se que o retorno que a memória das irmãs empreende, uma em relação à outra está, no mais das vezes, relacionado à infância. Luzia não carrega a foto da primeira comunhão, mas quando olha para o recorte de jornal, pensando sobre o destino de seu filho, recorre à memória da irmã segurando uma boneca com delicadeza. Aquela Emília criança com uma boneca nas mãos seria capaz de cuidar de seu filho, ainda melhor do que ela própria. “Fitava a criança no tal pote. Não estava sorrindo. O seu rosto parecia o de uma Nossa Senhora, cristalizado numa expressão de tristeza afetuosa” (Peebles, 2009, p.437). A semelhança do rosto de Emília com uma Nossa Senhora aponta para o aspecto da maternidade. À Luzia a irmã se assemelha a uma figura maternal, àquela menina que cuida das bonecas, envolvendo-a numa atmosfera sacra.

A lembrança de Emília para Luzia se dará principalmente quando a ambientes do espaço remeter à vida doméstica. Isso ocorre porque a vida na caatinga não pode compactuar com a personalidade de Emília. Tudo é muito rústico, primordial e bravio. Para Luzia, a irmã sempre estará relacionada à delicadeza, à fineza dos modos “*Deixe de ser matuta*, ralharia Emília se estivesse presente. *Acene com a cabeça. Seja educada*” (Peebles, 2009, p. 290), de modo que associar a irmã ao sertão indômito é impossível. Assim, Emília permanece como a reminiscência de uma vida normal, doméstica e dentro dos limites da civilidade.

Esse movimento da memória que aponta para a vida doméstica em contraste à existência nômade pelo sertão, é encontrado lá no início da trajetória de Luzia, na fase ainda de certa ingenuidade quanto ao cangaço. É necessário relembrar aqui parte do enredo, quando Luzia está se deslocando pela caatinga com os cangaceiros e sendo iniciada nesse percurso, antes de presenciar a violência brutal que Falcão comete contra os capangas do coronel Machado na cidadezinha de Fidalga.

A motivação, se bem lembramos, dá-se quando da visita à casa de seu Chico, um sertanejo que por vender algodão em outra localidade, é punido com violência e desonra pelos capangas do coronel Machado. Então Falcão, ao saber disso, toma para si o dever de vingá-lo. Bem, nesse ensejo Luzia conhece Lia a filha de seu Chico.

Logo ao chegarem aos arredores da casa, conduzidos por seu Chico, o rosto da menina surge em uma janela e quem observa do lado de fora é Luzia

Voltou a olhar para a casa. Uma mocinha os fitava de uma das janelas. Tinha o rosto magro e bronzeado, com marcas escuras sob os olhos. Fitou Luzia com uma intensidade impressionante, parecendo um animal prestes a atacar ou a fugir,

dependendo da ameaça que lhe fizessem. De súbito, a menina saiu da janela e desapareceu (Peebles, 2009, p. 161).

Lia olha intensamente para Luzia, e a correspondência desse olhar é confirmada pelos detalhes com que o narrador caracteriza a visão da menina. Luzia presta atenção em seu rosto, nas marcas das olheiras, uma consequência provável de noites mal dormidas, em sua expressão ao mesmo tempo feroz e assustada, comparando-a a um animal ameaçado. Aqui o narrador não fala somente de Lia, mas, e principalmente, da observação de Luzia, já que o fragmento começa aludindo ao enfoque visual da segunda em relação ao espaço, “Voltou a olhar para a casa”. A personagem olha para a casa, mas sua perspectiva encontra um olhar em retorno. Enquanto Luzia observa, também é observada e o seu olhar para Lia enxerga todos os detalhes porque a menina lhe chama a atenção, como quando se olha em um espelho.

Nos dias que passa na casa de seu Chico, Luzia e Lia ganham certa aproximação, embora a menina permaneça taciturna, à semelhança da própria Luzia. Mas esse silêncio não impede nem a ação da memória, nem a capacidade de estabelecer comparações e conjecturas que levam o leitor a identificar alguns traços, em Lia, que revelam a mesma Luzia.

Ela dormia na casa, no chão, ao lado de Lia. Lembrava-se com frequência de Emília e da cama que compartilhavam, mas Lia não tinha nada a ver com sua irmã. Era mais como uma das cabras de seu Chico: pescoço fino, com um rosto largo e oval, e olhos esbugalhados. Como as cabras, Lia tinha o temperamento doce e retraído, pulando de susto ao ouvir qualquer ruído diferente, escondendo-se na despensa sempre que Ponta Fina ou Baiano se aproximavam da casa. Apesar da aparência delicada, as cabras de seu Chico eram criaturas ousadas e criativas. Determinadas a sobreviver na caatinga, comiam as plantas mais duras, arrancando-lhes a casca com os dentes e descobrindo ali debaixo o núcleo macio e polpudo das árvores. Luzia via em Lia essa mesma determinação. Todo dia, pela manhã, a menina pegava folhas de cacto nas mãos, cortava-as em cubos e despejava os pedaços grudentos no comedouro das cabras. Pegava os cabritinhos recém-nascidos pelas patas traseiras e lhes passava mercurocromo no umbigo sanguinolento; fazia isso de forma tão eficiente e impiedosa que os filhotes nem tinham tempo de se debater ou ficar assustados (Peebles, 2009, p. 165).

Luzia se lembra de Emília e a comparação surge em contraste. Lia é totalmente diferente da irmã, assim como Luzia o é também. Pode ser que Luzia não tenha o temperamento doce, mas é retraída e tem demonstrado que tanto quanto Lia possui a determinação da sobrevivência. Mais tarde, a impiedade de Luzia não se limitará a curar o umbigo sanguinolento de cabritinhos recém-nascidos. A ousadia e a criatividade da cangaceira ultrapassarão em muito aquilo que vê como qualidades admiráveis em Lia.

Os elementos da natureza surgem como um traço notadamente marcante na narrativa, Lia é comparada às cabras, e, depois, o tempo é marcado pela inatividade dos animais, pois o grupo sai antes que os animais acordem, ou seja, antes da madrugada. Na comparação de Lia com as cabras de seu Chico, o narrador dota os animais de qualidades humanas e depois mostra

a maneira como os animais são cuidados pela menina. Esse tipo de aproximação entre o humano e o animal que se dá no plano do cotidiano pode ser encontrada também em escritores românticos. José de Alencar em *O Gaúcho* utiliza esse recurso como forma de relacionar natureza e homem. Flávia Paula Carvalho (2005) em estudo sobre a natureza na literatura brasileira, mostra como que em *O Gaúcho* o animal, no caso, a égua tordilha é dotada de características da inteligência humana em que diferente da mitização animal das lendas de tantos países, seus instintos e comportamentos se dão no contexto natural e cotidiano.

A atitude ou as qualidades do animal certamente são as que a cultura da região lhe atribui e o comportamento dele consta das lendas ou tradições locais. Como a intenção do romancista é retratar essa cultura, é claro que procura refletir a fala, por assim dizer, desse ambiente que quer traduzir. Tal criação literária corresponderia, nesse sentido, somente à intenção de mostrar a importância que tem na região o animal ao qual está ligada quase toda a vida do homem (Carvalho, 2005, p.57).

A comparação de Lia com as cabras sugere a fusão da perspectiva realista com a romântica, porque investe nos pormenores da relação homem-natureza em seu cotidiano, valorizando, no caso, as habilidades da mulher sertaneja no trato dos animais de criação ao passo que traça linhas metafóricas na descrição da resistência desses animais, o que sugere a resistência do homem ou da mulher que vivem em espaços rústicos.

O que se vislumbra durante a permanência de Luzia na casa de seu Chico é a cotidianidade da vida sertaneja simples, uma imitação da vida que Luzia levava com Emília e tia Sofia em Taquaritinga. Entretanto, sob o teto de seu Chico não há ruptura com a solidão. Luzia não encontra uma irmã em Lia, mas vê na menina seu duplo. Encontra a si mesma. Isso reforça o sentido melancólico e soturno da solidão na existência de Luzia. A companhia de Lia não chega a romper o silêncio, não forma uma amizade. Isso é evidenciado na relação com os animais. A aproximação que o narrador faz de Lia com as cabras aponta para a junção homem-natureza que geralmente, nas paragens sertanejas, nem sempre constitui quebra da melancolia, antes corrobora para o sentimento de solitude, seja do homem viajante com suas alimárias, seja do sertanejo com a criação.

A leitura dessa identificação de personagens femininas, mais precisamente entre Luzia e Lia, é confirmada na separação das duas. Quando Luzia finalmente acompanhará o bando ao ataque planejado à cidade de Fidalga, domínio físico e político do coronel Machado, a menina aparece novamente à janela, mas dessa vez, assemelha-se a outra figura.

Deixaram a casa de seu Chico no meio da noite, antes que os gibões-de-couro de asas amarelas saíssem dos seus ninhos no alto das árvores. Antes que as cabras se amontoassem junto à porteira do curral e começassem a balir, pedindo para ir pastar.

Lia ficou na janela da cozinha, segurando uma vela. Era uma noite fresca, sem lua. Quando Luzia olhou para trás, viu o vulto da moça contra o fundo escuro do sítio: o seu rosto reluzia, inexpressivo, como a estátua de um santo (Peebles, 2009, p. 172).

Antes que o mundo acorde, na calada da noite, o grupo deixa o “coito”. Uma das estratégias no cangaço era o ataque surpresa. Chegar à noite na cidade pegaria a todos desprevenidos. Quando Luzia se volta para trás, consegue distinguir a silhueta da menina Lia, segurando uma vela. Assemelha-se à estátua de um santo, o que prontamente remete o leitor atento à noite em que Luzia deixa seu lar.

Momentos antes de partir, Luzia contempla os santos no quartinho de orações. Onde velas acesas alumiam suas frontes inexpressivas. A menina Lia assoma à janela como uma aparição não fantasmagórica. É como um santo, a imagem de um santo sem expressões definidas, o que denota a incapacidade de comoção ou convencimento, “O que a fez se decidir não foram os santos” (Peebles, 2009, p. 136). Portanto, Luzia não pode permanecer com Lia, assim como os santos não puderam fazê-la decidir-se por permanecer em casa. Lia também não pode fazer com que Luzia permaneça com ela, como um conforto, uma companhia, talvez uma irmã. Luzia deve seguir seu destino.

Ainda que separadas, os caminhos de Emilia e Luzia se cruzam constantemente, mesmo havendo uma percepção generalizada de distanciamento e ruptura das personagens. Assim, parece que cidade e sertão também são mostrados num paralelismo diante dos acontecimentos da intriga romanesca em *A costureira e o cangaceiro*. Há, no entanto, um ponto de intersecção que aproximará não apenas as realidades da capital e do interior, mas principalmente a vida das irmãs. Sabemos que Luzia não reencontrará Emilia, entretanto, ironicamente, o laço de ambas será fortalecido pela presença de Expedito. O bebê de Luzia nascerá em tempo de seca, e a seca trará suas consequências para o campo e para a cidade. A ponte entre esses dois pólos, interior e capital ou sertão e litoral, está personificada em Expedito, o filho da seca. A seguir, portanto, traremos alguns excertos retomando a questão relativa à seca na construção do enredo, procurando aproximar a mobilização do tema à tradição romanesca de nossa literatura.

4.2. Ecos do regional: o espaço da seca em *A costureira e o cangaceiro*

Assim como havia ocorrido em secas anteriores, a de 1932 encontrou a região do Nordeste brasileiro desaparelhada. “No segundo semestre de 1931, surgiram nos jornais do Rio de Janeiro e São Paulo diversas notícias dando conta de que estava ocorrendo no Nordeste uma nova seca” (Villa, 2001, p.143). Até esse momento, a região apenas era mencionada quando se tratava de assuntos políticos relacionados à Revolução de 30.

É correto dizer que em *A costureira e o cangaceiro* (2009), há um enredo que abarca panoramicamente os entraves políticos desde a ocorrência da Revolução de 30 até a morte de Getúlio Vargas, bem como desenha um quadro amplo, enformando uma diversidade de acontecimentos simultâneos, dentre os quais destaca-se a calamidade da seca de 1932.

A partir do capítulo nove intitulado *Emília*, há um crescendo no enfoque temático da seca, já prenunciada no capítulo anterior, *Luzia* é, que ordena um prelúdio para a desgraça climática. A antecipação do flagelo é prenunciada pela conjuntura de acontecimentos dramáticos que direcionam a trama para o ápice da trajetória de Luzia enquanto cangaceira.

Como vimos na seção anterior, após a morte de Antônio, Luzia (grávida) se encontra na incumbência do bando, conforme havia sido preparada, de antemão, para assumir papel de liderança. A morte de Antônio ocorre quando já não há sinais de chuvas e o bando alterna-se entre assaltar estradas e acoitar-se em fazendas abandonadas pelos seus donos por causa da seca iminente. O cenário que se mostra é o seguinte:

Os habitantes da região condenavam o Velho Chico por estar ficando cada vez mais raso e transformando os seus afluentes – o Moxotó e o Mandantes – em meros regatos estreitos. Condenavam as suas colheitas perdidas. As mães se censuravam por comer as últimas lascas de carne-seca que tinham guardado para os filhos. Os vaqueiros amaldiçoavam os grossos espinhos do mandacaru que, mesmo depois de terem sido chamuscados no fogo, permaneciam encravados na polpa carbonizada da planta, cortando a boca dos rebanhos famintos. Amaldiçoavam também as moscas que infestavam a boca ensanguentada dos animais. E se amaldiçoavam por terem inveja dessas moscas (Peebles, 2009, p. 430).

O prenúncio da seca severa já é alarmante. A ambientação reflexa, como aponta Lins (1976), mostra um espaço afetado em diversos aspectos. A natureza minguada é frequentemente amaldiçoada pelo homem, o sertanejo que vê sua plantação perdida, a mãe que ouve o choro do filho faminto, o vaqueiro que alimenta o rebanho com o mandacaru espinhoso. As moscas completam o cenário desolador, porque sugam a vida dos animais, o sangue ralo de suas bocas machucadas. O prognóstico é alarmante, pois já se constitui na própria seca. Quando se anuncia a seca é porque ela já está aí.

Como salienta, Lacerda (2020), na tradição regionalista, a partir de Rodolfo Teófilo, as imagens do verão sem mediações da primavera ou do outono, “[...] seria prefiguração da seca, cujos primeiros sinais evidenciam-se como verdadeiras pisadas sobre a natureza” (p.184). Como se lê no excerto de *Os Brilhantes* (1895) de Rodolfo Teófilo “As águas desapareciam das fontes, e os rios iam pouco a pouco se reduzindo a regatos prestes a cortar. [...] torciam-se flagelados pela seca, que dizimava largamente homens e rebanhos” (p. 232, *apud* Lacerda, 2020, p. 184-185). Esse cenário de retração da natureza aparece contrastado com aquele do

início do verão que evidencia o viço das plantas, a ordenação dos rios, o bom ânimo dos animais logo após o inverno, ou estação chuvosa.

Note-se como o excerto anterior de *A costureira e o cangaceiro* (2009), contrasta com: “Depois da chuva, a caatinga floresceu. Flores cor de laranja, com pétalas finas e secas como papel, brotaram das curvas espinhosas do quipá. Os arbustos de malva atingiam o tamanho de um homem” (Peebles, 2009, p. 157). Nesse trecho do enredo, estamos em maio de 1928 em que o fim da estação chuvosa é marcado pela abundância de água para que a caatinga possa suportar o período de estiagem. Faz-se uma passagem suave da primavera para o verão. No excerto anterior, no entanto, já em abril de 1932 os habitantes da região estão condenando o Velho Chico. A seca é prefigurada pela omissão da primavera, a passagem não aparece, ela simplesmente salta para um verão calcinante, ainda que isso seja apenas uma forma de prenúncio do pior.

Conforme os registros históricos “Em fevereiro de 1932 a situação já era de calamidade pública nos sertões do Ceará, da Paraíba, do Rio Grande do Norte, de Pernambuco, do Piauí, de Alagoas e de Sergipe” (Villa, 2001, p. 144). Todavia, na economia do enredo de *A costureira e o cangaceiro*, a seca parece evoluir de forma mais gradativa, porque ao se tratar de uma ficção, mesmo que privilegie o elemento da verossimilhança, é necessário conferir enfoque a determinados aspectos em detrimento de outros. No capítulo oito, há acontecimentos que concorrem com o tema e o enfoque recai sobre a dinâmica do bando diante da gravidez de Luzia, das dissensões entre Orelhinha e Antônio, da própria morte do capitão, e dos novos rumos a partir desse episódio crucial que determinará um ponto de virada para a personagem feminina de Luzia. Ainda que essa afirmação possa parecer incoerente diante dos excertos citados, é preciso compreender que falamos da unidade do capítulo oito que pode afigurar o sentimento de uma evolução mais gradual do que abrupta da seca.

Essa espécie de tratamento dado ao tema, como num plano secundário à ação dos cangaceiros que concorre em primeira instância, já aparece em o mesmo *Os Brilhantes* (Lacerda, 2020). Em *A costureira e o cangaceiro*, a seca também aparece consubstanciando as personagens do cangaço, mais especificamente Antônio e, depois, a Costureira.

Recentemente, Antonio tinha revelado à Luzia que estava considerando a seca uma boa oportunidade. Seria a sua chance de conquistar efetivamente a confiança de arrendatários, comerciantes, vaqueiros e pastores de cabras que lutavam para sobreviver. Decidiu que lhes daria de comer durante os meses de estiagem, na esperança de que, com isso, toda essa gente ficasse do seu lado numa luta ainda maior: a que se travaria contra a Transnordestina (Peebles, 2009, p.432-433).

No excerto acima, ainda que o objeto da narração seja a seca, o foco narrativo recai sobre a personagem de Antônio, relegando à seca um papel coadjuvante na construção de uma figura heroica. Assim como afirma Lacerda sobre *Os Brilhantes*:

[...] como se a seca importasse menos em si mesma e mais como condição propícia e necessária a uma outra modalidade de ação da personagem, qual seja, a de assistência aos flagelados, o que vai conferir-lhe o mais alto *status* nas narrativas sobre o cangaço: o de *Robin Hood* do sertão (2020, p. 183).

A seca é vista com olhar oportunista para angariar aliados e reafirmar o *status* do governador do sertão. O problema não é só uma questão climática. Também será compreendido como uma resposta divina às mudanças políticas e mesmo como sinalizadora do desprezo da capital pelo interior. Como citamos na seção três deste trabalho, o discurso do cangaceiro Antônio, o chefe do bando, denota esse ponto de vista.

É perspicaz a forma de enfrentamento da seca do homem sertanejo, no caso aqui dos cangaceiros. A caatinga é vista como soberana, absoluta e insubmissa. Ela própria é uma força de resistência pois “– Nem mesmo Getúlio Vargas pode ordenar que chova! – dizia Antônio, orgulhoso da teimosia da região. Luzia ficava chateada quando o via falar assim” (Peebles, 2009, p.382). Note que o ponto de vista do cangaceiro não é compartilhado por Luzia. Da mesma forma que em se tratando das personagens femininas, no romance, principalmente Luzia e Emília, o tema da seca é revestido de maior significação.

Conforme o enredo avança após o capítulo oito, depois da morte de Antônio, a evolução do quadro causticante de 1932 atingirá a fase crítica a partir de 1933. A mobilização da temática, ainda que não seja posta em primeiro plano, vai aproximar cada vez mais o problema principal do romance, expresso na relação entre as irmãs, das circunstâncias espaciais. Em outras palavras, a questão da seca ganha mais força enquanto temática dentro do romance a partir do momento em que ela impulsiona as personagens de Emília e Luzia uma em direção à outra. Luzia encaminha o filho Expedito aos braços da irmã, Emília sai da cidade grande e rumo para a caatinga em socorro aos flagelados. A seca une as irmãs novamente. Ainda que não se encontrem de fato, a seca traz Luzia na figura do bebê para junto de Emília. “A sua irmã lhe havia confiado não apenas a vida do filho, mas também as suas recordações. [...] E a Luzia que Emília lembrava não era uma cangaceira, mas uma moça alta de cabelo comprido e orgulhosa” (Peebles, 2009, p.529). O menino passa a ser denominado um filho da seca. Ainda que sua origem seja desconhecida dos circunstântes de Emília, o menino é o fio que une cidade e sertão, no romance.

A intersecção entre cidade e sertão ocorre, pois, no auge da seca. Os retirantes se veem forçados a deixar seus sítios e migrar para as capitais, ao passo que as autoridades buscam formas de evitar a lotação das cidades por gente esmolambada e faminta, forçando a migração para outros estados, como a Amazônia, ou encorralando os sertanejos em campos de concentração. Emília observa as alterações por que passa a paisagem de Recife com a chegada de retirantes.

Sempre que ia para a confecção, Emília via esses flagelados tão desnorteados pela fome que andavam pelas ruas da cidade sem prestar a mínima atenção aos bondes ou aos automóveis. A moça olhava aquela gente, temendo reconhecer um vizinho ou um amigo lá de Taquaritinga. Certa vez, uma mulher se aproximou da janela aberta do Chrysler. Estava usando um vestido imundo e quase transparente de tão surrado. A pele do seu rosto era morena e muito retesada sobre os ossos dos maxilares, como se tivesse sido assada. A mulher segurou o braço de Emília. Tinha a mão seca e a pegada forte. Quando a moça olhou naqueles olhos, percebeu que era uma jovem, como ela própria. Mais que depressa, Degas acelerou e arrancou com o carro, ignorando o sinal vermelho. Depois que deixaram a mulher para trás, Emilia escondeu o rosto nas mãos. Degas, que sempre ficava sem saber o que fazer quando alguém chorava, disse que iam voltar para ela poder lavar o braço. Emília, porém, balançou a cabeça. Água nenhuma ia apagar o aperto daquela mão; ela ainda a sentia. Se não fosse por Degas, se não fosse por aquele casamento esquisito, ela hoje seria uma mulher faminta, uma flagelada (Peebles, 2009, p. 458).

Emília identifica-se porque essa gente que aflui à cidade é a sua própria gente do interior. São pessoas que, como ela própria, tocavam suas vidas de forma árdua e pacífica. A personagem não apaga a memória, não a sobrescreve. Emília ainda se identifica como sendo a moça do interior, pois teme reconhecer “um vizinho ou amigo lá de Taquaritinga”. A ambientação do espaço é dissimulada (Lins, 1976), surge ao passo que a personagem observa os transeuntes da janela do carro. Quando a flagelada se aproxima, Emília é capaz de olhá-la nos olhos e perceber que envolta em toda aquela miséria está uma jovem mulher como ela própria. Então, a personagem assume de forma integral a possibilidade de ela mesma ter se tornado como aquela moça, uma flagelada.

A mulher faminta e esfarrapada deixa de ser apenas mais uma retirante miserável que caminha pelas ruas, um ser humano reificado, e torna-se, no momento em que aperta o braço de Emília, como que um espelho onde a moça pode enxergar a si mesma e sopesar as possibilidades de encontrar-se na mesma posição da outra. Não há nada que diferencie Emília da flagelada, apenas o fato de a sorte ou o destino tê-la encaminhado àquele casamento.

A perspectiva intimista desse encontro sinaliza para um tratamento que aproxima de forma pessoal e marcadamente sensível a realidade da seca à vida confortável da personagem citadina. Não apenas temos a paisagem da cidade, de uma forma geral, sendo invadida pelas hordas de retirantes maltrapilhos, doentes e famintos, servindo na composição do espaço

caótico, mas essas figuras interferem de forma ativa. A personagem da flagelada as representa como um todo e interage diretamente com a protagonista, aproximando a realidade do sertão castigado pela seca à da moça refinada da cidade, ao mesmo tempo em que delineia contrastes nas formas de enfrentamento desse encontro. A postura de Degas é completamente alienada. Serve como metáfora para grande parcela da sociedade que apenas deseja livrar-se o mais rápido possível da visão do miserável.

A partir de então, Emília inicia uma campanha de costura na Sociedade Auxiliadora, com o objetivo de suprir com roupas, fraldas e cobertores os flagelados nos acampamentos montados nos arredores de Recife. “Emília não usava luvas, como as outras mulheres da Auxiliadora. Aceitava os abraços e os apertos de mão que lhes davam. Pegava com as mãos nuas os bebês esqueléticos, que não pesavam praticamente nada” (Peebles, 2009, p. 459). É interessante notar que o choro de Emília, o seu sentimento de empatia, resulta em ação, mobilizando seu círculo social em prol das pessoas necessitadas. Diferente das outras mulheres da Auxiliadora, Emília não repele as demonstrações de afeto dos flagelados, nem se recusa ao contato físico, o que confirma o fato da personagem sentir-se pertencente àquele grupo, ainda que não afetada diretamente pela seca. Aquela gente miserável é o povo trabalhador do interior, pessoas simples como tia Sofia e como a sua própria irmã Luzia.

A postura de Emília em *A costureira e o cangaceiro* (2009) se assemelha à de Conceição em *O Quinze* (1930) que, ao final do romance, já passa quase que os dias inteiros dedicando-se a tratar de criancinhas no campo de flagelados (Queiroz, 2006). Esse campo ao qual Conceição se dirige tem como referência o terreno destinado, na seca de 1915, para acolher os retirantes que, a princípio, estavam amontoados no Passeio Público, área de lazer e sociabilidade na Fortaleza de então.

Conforme Neves (1999, p.99), tal agrupamento de flagelados se justificava como uma ação humanitária. Nesse local, seriam distribuídos alimentos e dada a devida assistência médica. Entretanto, nada poderia ser mais distante da realidade. Por detrás dessa ação “humanitária” escondiam-se as verdadeiras motivações, quais sejam: livrar a cidade do enfeiamento e da contaminação dos ares, preservando a honra das famílias provincianas. Esse primeiro ajuntamento, ficou conhecido como campo do Alagadiço. Sem condições de conter os problemas gerados pela seca, o governo decidiu que deveria conter as pessoas. Foi então que o Coronel engenheiro Benjamin Barroso, governador do estado, achou por bem confinar as pessoas num local só, evitando o abarracamento pelos arredores da cidade. O campo de concentração de Alagadiço era um lugar extenso cercado por arame farpado e pouco arborizado.

As acomodações ficavam por conta do que as pessoas pudessem arranjar. Tudo era muito precário.

Quando, em 1932, nova seca ocorreu, o governo já dispunha de algumas estratégias para se livrar dos migrantes: pagava passagens para que fossem para o Norte ou Sul do Brasil e também mandava as famílias para trabalharem em obras no interior do estado. A ideia de confinamento no campo de concentração não foi descartada, pelo contrário, mais cinco campos foram implementados pelo território do Ceará, além dos dois campos nos limites de Fortaleza.

Em *A costureira e o cangaceiro* evidencia-se a criação desses espaços: “Tais campos ficavam estrategicamente localizados nas cidades mais povoadas da caatinga, [...]. Do Recife saíam vagões repletos de rolos de arame farpado, comida e medicamentos” (Peebles, 2009, p.461). O Departamento de Propaganda alegava que esses campos eram paraísos de segurança onde os retirantes poderiam aguardar o fim da seca. Nada estava mais longe da realidade divulgada. Entre os flagelados, o campo de concentração ficou conhecido como curral do Governo. “Na memória de muitos sertanejos, o curral foi mais um caso que explicitava a forma cruel pela qual o Governo costumava, e ainda costuma, assistir os despossuídos” (Rios, 2014, p. 103). O campo, portanto, não era um lugar apropriado para alojar pessoas, assemelhava-se mais a uma prisão, onde seres humanos eram tratados como animais.

No romance, esses campos são representados por apenas um: o da cidade fictícia de Rio Branco, onde o Dr. Eronildes Epifânio presta assistência. De lá o médico envia uma carta para Emília solicitando a ajuda da Sociedade Auxiliadora Feminina do Recife – isso vimos na seção dois deste trabalho –, todavia, o maior interesse do médico é cumprir a promessa feita à Luzia de entregar Expedito. Assim, a delegação chega à cidade e se dirige ao campo.

O sol revelou à delegação vinda do Recife o que a noite havia ocultado: uma cerca bem cerrada de arame farpado, presa a postes de 2 metros de altura, contornava todo o acampamento de Rio Branco. Além da cerca, a caatinga. A floresta cinzenta se estendia até o horizonte, interrompida apenas aqui e ali pelo marrom dos cupinzeiros e a tênue linha dos trilhos do trem. Rio Branco, com as suas construções caiadas, a estação ferroviária e as fileiras de barracas de lona do campo de retirantes, parecia um apêndice insignificante ao território da caatinga. A cidade estava estranhamente silenciosa. Não se ouviam piados de pássaros, balidos de cabras ou pregões de ambulantes. Só havia os ruídos da delegação caminhando em direção ao portão do campo. Os repórteres faziam perguntas aos brados. As autoridades do governo trocavam observações. As freiras rezavam baixinho. Por trás da cerca, os retirantes se agitavam. Vinham saindo das barracas, ofuscados pelo sol. Formavam-se longas filas de homens e mulheres diante das áreas das latrinas que lhes eram destinadas: buracos cheios de soda cáustica, situados na outra ponta do acampamento. Quando soprava algum vento, Emília sentia os olhos arderem por causa do componente químico. Pôs então um lenço diante do nariz para se proteger daquele cheiro.

Os flagelados estavam com a cabeça raspada. Alguns ainda tinham as marcas brancas de remédio contra piolhos no pescoço e nos pelinhos que já recomeçavam a nascer.

As mulheres usavam lenços vermelhos para disfarçar a careca. Todos tinham na camisa uma plaquinha metálica numerada, para identificá-los (Peebles, 2009, p. 465).

Apesar da descrição da seca, o foco nos parece direcionado para a paisagem humana, para os conflitos que se desenrolam no ambiente agônico do campo de refugiados, tendo em seu entorno a paisagem deprimente da caatinga ressequida. Nesse sentido, a narrativa apresenta a descrição dos elementos de forma concêntrica, partindo da amplitude do espaço da caatinga que envolve a cidade, fechando-se no campo de concentração e finalizando com a figura dos flagelados.

Antes mesmo de chegar ao campo, da janela do trem Emília observa “O sol brilhava tanto que os seus olhos chegaram a doer quando ela tentou fitar o exterior. [...]. A vegetação da caatinga, cinzenta e ressecada, como se houvesse sido chamuscada num forno” (Peebles, 2009, p.453). No primeiro parágrafo do excerto anterior, o sol revela a paisagem, ilumina e mostra o estado de coisas no espaço. No segundo parágrafo, o sol ofusca o sertanejo. Lá no campo, por trás da cerca os retirantes se agitam como animais enjaulados, enfileirando-se para o uso da latrina sob um sol ofuscante. “Diversamente de outras regiões, no Nordeste, ele parece presidir e reinar sobre os trezentos e sessenta e cinco dias do ano, [...]” (Lacerda, 2020, p.242). Como salienta Lacerda, a presença de imagens como essa são expressões identitárias do sertão, calcadas há muito na tradição literária regionalista. Como em *Pedra Bonita* a imagem do sol é preponderante tanto para o bem da natureza – “Havia árvores, cobertas de flores, outras pingando orvalho. E o sol foi chegando devagar, beijando uma, cobrindo outra. Por fim era dono de tudo” (Rego, 2022 p.193) – quanto para o seu castigo – “O sol se espalhava pela caatinga com furor. Podiam ser seis horas, e aquele queimar de sol parecia de meio-dia” (p.32). A imagem do sol escaldante, em princípio, é mimetização do espaço que passa, depois, a ser identificação na literatura brasileira por meio das formas de representação dos cenários afligidos pela seca no sertão. É figura repetida, que só se modifica na medida em que é ressignificada pela maneira com que aparece concebida na obra literária.

O cenário que se descortina perante a delegação é completamente opressivo. A caatinga seca se expande no horizonte e apequena ainda mais a cidade de Rio Branco. Todo o conjunto da paisagem cultural, humana, torna-se insignificante diante da imensidão da natureza castigada pela seca. A paisagem calcinada se eleva acima de quaisquer ações, seja dos humanos, na cidade, seja dos animais. O silêncio mordente sinaliza para o horror da pestilência, da morte. Os sons da vida estão mutados, não se ouvem os animais, nem o barulho das pessoas. A

cotidianidade desaparece. A natural agitação do comércio, da lida diária é substituída pela paralização que aqui denota a interrupção da vida, o silêncio da desolação, da peste e da morte.

É interessante notar como a chegada da delegação nesse ambiente provoca a descontinuidade no quadro descrito até então: os repórteres aos brados, as autoridades do governo fazendo observações e as freiras rezando. A barafunda do grupo quebra a continuidade do ambiente que se transforma. Ao passo que a delegação se aproxima do campo, o cenário é tomado por agitação. A ruptura da ambientação do espaço emudecido pelo flagelo aponta para a alienação do grupo no que se refere à realidade enfrentada pelos sertanejos.

Explicitam-se, assim, as razões de escolha do narrador, quando logo em seguida aos efeitos da seca na natureza, aparece a intervenção humana. Ou seja, como o narrador não se detém longamente na descrição da seca em si mesma, o enfoque sobre a dificuldade revela novo prisma, pois é mostrada numa conjuntura de situações que a ampliam. Não se trata, portanto, apenas de uma circunstância da natureza, mas de um problema com implicações de ordem histórica, econômica, política, social e cultural.

Esse ponto de vista decorre de toda a organização do romance que justapõe a intervenção governamental, as interpretações pseudocientíficas e a manifestação da imprensa ao problema da seca. Nessa gama de perspectivas, concorrem também opiniões mais sensatas e coerentes, como as do Dr. Eronildes Epifânio, um homem da ciência que diverge com argumentos razoáveis da posição dos cangaceiros em relação às questões políticas e contrasta nitidamente com as teorias raciais e eugenistas do Dr. Duarte. A presença do Dr. Eronildes no campo é significativa porque, não fazendo parte da delegação e estando próximo aos problemas dos flagelados, diverge do grupo alienado, representando parte da população instruída que de fato envolve-se no dilema do pobre.

Após dois dias de atividades no campo, a delegação parte satisfeita com os resultados.

A viagem foi considerada um sucesso. Dois dias no acampamento de Rio Branco deram ao Dr. Duarte centenas de medidas crianas a serem comparadas e analisadas. Ao presidente Vargas, deram uma imagem positiva em meio aos retirantes, que penduraram fotos do “pai dos pobres” nas suas barracas. As freiras do Convento de Nossa Senhora das Dores cumpriram a sua missão de servir aos pobres e a Sra. Coimbra cumpriu o seu dever com a Sociedade Princesa Isabel. Os delegados do governo voltaram ao Recife com a ideia de retomar o projeto da rodovia, pondo os homens do campo de retirantes para trabalhar na obra (Peebles, 2009, p.473).

O sucesso apreciado aqui, parte do ponto de vista dos viajantes. O que pode ser considerado como sucesso ou fracasso nada tem a ver com a efetiva mudança da situação para os flagelados no campo. Embora a delegação tenha de fato levado certo tipo de auxílio ao

campo, o narrador opta por destacar realizações de pouca importância, ou até mesmo negativas em relação às vítimas da seca, a exemplo do projeto que pretende utilizar a mão de obra dos sertanejos, em condições abusivas, na construção de rodovias.

A pergunta é: sucesso para quem? Todos estão voltados apenas para seus próprios interesses. O grupo das freiras é o único mencionado diretamente como de ajuda aos pobres. Ainda assim, a opção por utilizar a expressão *cumpriram sua missão* pode ser compreendido como um imperativo, um dever ao qual não se pode fugir, sendo o melhor cumprir de uma vez a tarefa.

Tem-se aí abertura para considerar aspectos relativos à chamada indústria da seca em que há permanência dos privilégios dos poderosos e o oportunismo dos desonestos. “Como já disse, há a indústria da seca, gente que ganha com a seca, porque ela significa muito dinheiro do governo chegando para o comércio, para financiar as frentes de trabalho etc” (Furtado, 1998, p.25). A ideia de acabar com os problemas gerados pela seca parece não ser muito importante, haja vista que a seca acaba tornando-se um negócio.

Na economia do enredo, entretanto, a maior conquista dessa viagem sem dúvida é o fato de Emília ter resgatado Expedito, mas essa vitória só poderia ser contada por ela. Pois diante da família Coelho, de Dona Dulce, do Dr. Duarte e até mesmo de Degas, “Expedito passou a ser considerado um bichinho de estimação, uma distração temporária que jamais poderia pretender a herança dos Coelhos” (Peebles, 2009, p.512-13). A adoção do menino ganha notoriedade diante de toda classe alta do Recife, mas para sempre, naquela cidade, o menino seria “o enjeitado”, “pequeno bárbaro” ou “terror”, como dona Dulce o chamava (p.526).

No que tange à intersecção sertão e cidade é necessário reconhecer a importância do resgate da memória dos campos de concentração no Nordeste brasileiro por meio da ficcionalização desses espaços. Afinal, trata-se de um momento histórico do país que revela o desamparo e a opressão dos mais pobres. À luz de Rios (2014), podemos afirmar que rememorar essas práticas de isolamento e poder permite compreender que o que está em jogo não é apenas a conquista do equilíbrio da natureza, mas, sobretudo, “[...] as ambições políticas, os receios comerciais e as diversas disputas urbanas” (p.127). Há, nesses espaços, a naturalização da violência, tal qual postula Bourdieu (1997 *apud* Santos 2015, p. 184) em que o Estado produz e legitima as classificações sociais. O Flagelado é aquele que deve ser controlado, escondido, posto à margem da cidade.

Retomamos, aqui, Antonio Cândido, em *Literatura e Sociedade* (1976) sobre a presença do coletivo nas obras. O artista, no caso, o escritor em sua função narrativa, coloca-se como uma voz que pode repercutir as necessidades de um grupo, ressignificar a sua memória coletiva

como um agente individual que cria e apresenta a obra literária à sociedade. A escrita de romances que retomam circunstâncias polêmicas e tempos históricos turbulentos para dar corpo verossímil à intriga, bem como sustentação temporal e espacial às suas personagens, também pode ser compreendida como uma força de resistência perante o apagamento imposto pelo tempo, pelos discursos excludentes e hegemônicos.

Em *A costureira e o cangaceiro*, Emília e Luzia passam pela seca, pelos campos de refugiados, pelas formas de poder excludentes e injustas, e esse trânsito – porque a seca na obra caracteriza-se como um momento de passagem – modifica suas consciências, suas formas de ser e de sentir no mundo. A realidade dos flagelados, da mulher retirante na rua, interrompe o fluxo da vida confortável de Emília e a coloca diante de Expedito de forma abrupta e irrevogável. No trem, de volta para o Recife, a solidão da maternidade se abate sobre a personagem. Enquanto as outras mulheres tinham seu tempo de alimentação tranquila e descanso, Emília não tinha essa liberdade: “Ficou sentada ali exausta. O seu vestido fedia a leite de cabra respingado. O seu bolero estava todo manchado das golfadas de Expedito. [...]. Naquele vagão vazio, a moça compreendeu a solidão da maternidade” (Peebles, 2009, p.476). Há, no entanto, uma sensação gratificante que a personagem experimenta com a presença do bebê, porque agora pode esquecer-se de si mesma e dedicar-se aos cuidados de Expedito. A criança é o marco final do amadurecimento de Emília, é o elo de paz com suas origens e o ponto de convergência nos caminhos opostos para os quais rumam a vida das irmãs.

4.2.1 Cangaço em tempos de seca: o apagamento da emoção.

Em plena caatinga, no interior do Pernambuco entre os meses de setembro de 1932 e março de 1933, Luzia traça a rota do bando de cangaceiros a fim de que sobrevivam em tempos de seca. Ela observa a caatinga cinzenta e conclui que as suas decisões determinariam a sobrevivência do bando. A descrição do ambiente da caatinga ganha notas trágicas ainda mais acentuadas. Agora, não é mais o olhar citadino da delegação que percorre o espaço, observando apenas em recorte os rastos destruidores da seca, representados pela calamidade do campo de concentração ou da caatinga ressecada em seu entorno, como vimos anteriormente. Quando o enfoque narrativo recai sobre os cangaceiros, aprofundam-se os aspectos da natureza agônica e do homem sertanejo transformado em horrífica múmia cadavérica, abandonada pelas estradas e trilhas do sertão. Corpos caídos a céu aberto, profanados pela voracidade dos animais famintos, “[...] ficavam ali às margens da trilha, de boca aberta, com a pele dura feito couro, o cabelo reluzindo” (Peebles, 2009, p. 486).

A difícil vida nômade do grupo de Luzia se apresenta marcadamente acentuada pela dureza de um espaço que se antes era inóspito, durante a seca se mostra mesmo implacável. Os

sentidos são entorpecidos pela poeira que penetra a pele, o nariz, as orelhas e os olhos se escurecem afetados pela hemeralopia, uma doença ocular decorrente da falta de vitamina A no organismo, popularmente conhecida como cegueira noturna. O silêncio da caatinga sem água só é interrompido pelo zumbido das moscas aos milhares. Nesse cenário de mortandade, Luzia e seu bando sobrevivem por meio dos ataques aos campos e aos trens de mantimentos. O que se destaca, sobretudo, na narrativa é a habilidade para encontrar fonte de sustento em meio à caatinga castigada.

Luzia e seus homens encontravam água nas dobras das bromélias e no interior dos cactos. Arrancavam talos novos do caroá e sugavam as suas extremidades carnudas para enganar a sede. Como não tinham café, Luzia se lembrou dos ensinamentos de Antônio e saiu à cata de losna-da-serra, cujas folhas peludas equivalem a uns sete bules de café. Encontrou pés de macambira, cortou a sua folhagem comprida e espinhosa até atingir a medula da planta e a pôs no fogo para cozinhar por horas a fio. Depois de ficar secando ao sol, aquela pelota amarelada era triturada para se transformar numa farinha grosseira. O caule lenhoso da mucunã, que se enroscava nos troncos das árvores da caatinga, também era uma fonte de água secreta. Quando Luzia o cortava do jeito certo – um talho na parte de cima e outro na de baixo – brotava um suco. Ela e os cangaceiros tinham de levar à boca essas pontas cortadas o mais depressa possível, caso contrário desperdiçavam todo o líquido. A fome amortecia a emoção. A ligação entre Luzia e o filho foi virando algo vago, foi perdendo a força (Peebles, 2009, p. 487).

São conhecimentos que passam de geração a geração de sertanejos, esses que tornam um homem capaz de sobreviver em meio à caatinga mesmo em tempos de seca. São os ensinamentos de Antônio que valem à Luzia. O conhecimento perpetrado pela cultura popular do uso das plantas, em todas as estações do ano, garante maiores chances de sobrevivência no período de seca. Nesse excerto, o espaço da caatinga com suas plantas endêmicas surge ao passo que a personagem encontra esses recursos nativos e os utiliza para a manutenção da vida. É interessante que ainda nesse panorama aparentemente sem o viço vegetal, Luzia encontra uma diversidade de plantas com as quais engana a sede, são elas: as bromélias, os cactos, o caroá, a losna-da-serra, a macambira e o mucunã. Em outros momentos o umbuzeiro aparece como fonte de uma água turva, quente e resinosa, mas própria para o consumo humano.

De acordo com um estudo feito por França (2019) as espécies vegetais mais citadas em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (que correspondem às mencionadas em *A costureira e o cangaceiro*) são: o umbuzeiro, o caroá, a bromélia e a macambira. Ainda que a dissertação de França não seja, estritamente, voltada ao tratamento literário do tema da natureza em *Os Sertões*, é interessante observar como a incidência de determinadas espécies vegetais em obras literárias que se passam no espaço do sertão nordestino aponta para uma identificação de

brasilidade, fortalecendo a tradição regionalista, no que se refere à utilização de material exaustivamente representado como medida identitária em nossa literatura.

Nesse sentido é que, desde o princípio, como afirma Antonio Cândido, “[...] tomou-se a brasilidade, isto é, a presença de elementos descritivos locais, como traço diferencial e critério de valor” (1981, vol. I:28). Como um ponto de apoio à imaginação, a natureza figura entre os elementos mais expressivos em nossa literatura e, no que se refere ao romance de Peebles, a natureza da caatinga, que não aparece somente no período da seca, mas desponta no período das chuvas por toda a parte da caminhada do bando, é sintoma de verossimilhança e continuidade de uma tradição perscrutadora dos sertões, própria da estética regionalista. Não é, entretanto, o descritivismo de um cenário alienado. Antes, como já dissemos neste trabalho, o que ocorre é a integração homem e natureza. Assim, Luzia busca nos recursos naturais de seu espaço meios para a subsistência do grupo, modos de resistir fisicamente às imposições da seca inclemente.

Sobre a resistência à fome, o cangaceiro Beija-flor responde: “Fome de três dias não é fome. É vontade de cumer. Fome pra nós só quando passa de cinco dias [...]” (Carvalho, 1961, p. 315 *apud* Paiva, 2004, p. 15). Como registra Paiva, nas agruras da fome, os cangaceiros comiam os alimentos “brabos” das secas, populares entre os sertanejos, como: a raiz do umbuzeiro, a polpa do xique-xique, a farinha do mucunã. Todavia, a fome cada vez mais encarniçada é uma força que esmaga e amortece qualquer emoção positiva no ser humano. Dessa forma é que Luzia vai se distanciando cada vez mais de Vitrola (a menina de Taquaritinga) e se aproximando da Costureira cruel, como vimos em sua trajetória na seção três.

Nas andanças do bando, cada vez mais afastados das margens do Velho Chico, Luzia entra numa casa que julga abandonada e topa com uma mulher. A cena que se desenrola é das mais tristes e nos remete ao clássico *Vidas Secas* de Graciliano Ramos.

– Levante-se! – gritava ela. – Levante-se, peste!

De onde estava, Luzia não conseguia ver o objeto daquela fúria, pois uma parede bloqueava a sua visão. Pensou que fosse um bicho, um cachorro talvez. A mulher respirou fundo, como se tentasse recuperar as forças. Ajoelhou-se e começou a sacudir o que quer que estivesse ali no chão, à sua frente. A poeira se ergueu. Luzia se aproximou, espichando o pescoço. Viu um pezinho calçado de sandálias aparecendo por trás da parede. Entrou então na casa. Os homens a seguiram.

A criança – não dava para saber se era menino ou menina – usava apenas um short manchado. A cabeça era grande demais para o corpo. Tinha a boca aberta e as costelas saltadas, fazendo-a parecer um passarinho desemplumado. Os seus olhos estavam fechados, como se ela dormisse tranquilamente apesar dos gritos da mulher. Esta não se mostrou assustada nem surpreendida ao ver os cangaceiros. Simplesmente ficou olhando para os homens e balançou o corpo, como se fosse cair. Quando Luzia abriu

um cantil, a expressão da mulher mudou imediatamente. Agora, o seu olhar não era mais vago, e sim alerta.

“Ela me mataria por essa água marrom”, pensou Luzia, segurando firme o seu cantil.

– Chegue para lá – ordenou. A mulher passou a língua seca pelos lábios.

– Minha filha – disse com a voz rouca. – Minha filha.

Luzia se ajoelhou. Passou o braço aleijado por baixo do pescoço da menina. A cabecinha estava frouxa e pesava muito, mas coube perfeitamente no seu cotovelo enrijecido. Parecia até que aquele braço tinha sido feito para isso, que essa era a função que ele devia desempenhar: aninhar, e não atirar ou costurar. Naquele instante, sentiu algo se revirar dentro dela; aquele fio, aquela inexplicável conexão tinha se diluído, mas não desaparecido por completo. Olhou para aquela criança inerte. Prendendo o cantil entre os joelhos, abriu bem a boca da menina com dois dedos. Os seus lábios estavam escamando, a língua, acinzentada. Luzia levou o cantil àquela boca aberta (Peebles, 2009, p. 488).

A cena inicial choca pela forma com que a mulher grita e sacode a criança inerte no chão. Luzia observa parte da cena, não encoberta pela parede, sem saber qual é o objeto daquela fúria. Num primeiro momento, imagina ser um animal, talvez um cachorro, mas depois vê um pequeno pé numa sandália. A utilização da palavra *pezinho* sugere ternura e é incompatível com as ações rudes da mulher. É importante destacar aqui que o narrador põe Luzia como testemunha ocular, pois é ela quem vê o *pezinho*. Esse aspecto deve ser notado porque há uma repercussão psicológica/intimista na personagem, como ainda veremos.

A zoomorfização do ser humano diante da miséria imposta pelo espaço se dá em dois planos. Primeiro num plano que recobre as formas: a aparência bestial gerada pela sujidade do rosto, do corpo, dos cabelos e/ou barba compridos e emaranhados, do emagrecimento excessivo de um corpo que parece não ser capaz de sustentar a cabeça. Segundo, num plano emocional e psicológico que, afetado, sobretudo, pela fome, pela desnutrição e pelas doenças decorrentes de tais vicissitudes, torna-se desorientado, muitas vezes, incapaz de demonstrar qualquer tipo de sentimento terno, compassivo nem em relação a si mesmo, muito menos em direção ao próximo, fazendo com que o personagem aja de forma instintiva.

Nesse excerto, a mãe trata a pobre criança como um bicho, desprovida da capacidade de tolerância diante da recusa da menina em se levantar. Em sua agonia, Maria Magra (como será chamada a mulher pelos cangaceiros) não percebe que a menina já está morta. Mas essa mãe, apesar de seu comportamento embrutecido, amava a filhinha. Ela oferecera-lhe a última lasquinha de rapadura, dizendo para guardar aquilo na barriga como um presente. “Um presente que a mamãe tinha lhe dado. Três minutos depois, ela começou a chorar, dizendo que estava com fome. Que Deus me perdoe, mas quis bater nela” (Peebles, 2009, p. 489). A dureza da mãe com a criança não é falta de amor, mas fruto do desespero, o corolário da fome e do abandono, uma forma de resistência diante de uma situação agônica, para a qual não existe solução imediata.

Da mesma forma é que em *Vidas Secas* (1938) Fabiano trata o filho mais velho. Em meio à caminhada da *Mudança*, a criança começa a chorar de fome e abatimento, senta-se no chão e recusa-se a prosseguir. Fabiano deseja matá-lo, pois seu coração já está grosso de sofrimento. “— Anda condenado do diabo — gritou-lhe o pai. Não obtendo resultado, fustigou-o com a bainha da faca de ponta” (Ramos, 2024, p.2). Pelo seu espírito atribulado, assoma a ideia de deixar o menino ali à mercê da caatinga, mas, de repente, a raiva desaparece e Fabiano tem pena. “Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato. [...], pôs o filho no cangote, levantou-se, agarrou os bracinhos que lhe caíam sobre o peito, moles, finos como cambitos” (Ramos, 2024, p.3). Evidencia-se nesses excertos, tanto em *Vidas Secas* como em *A costureira e o cangaceiro* um desequilíbrio emocional da parte das personagens atingidas pela seca, o que as impede de ponderar sobre suas ações e sentimentos. Tanto Fabiano, quanto Maria Magra usam a dureza como máscara – para retomar a expressão de Alfredo Bosi (2015, p.325), porque essa é uma forma de luta no mundo agreste que o sertão lhes impõe, resistindo às pressões da natureza e da vida social.

Nos registros históricos da seca de 1932, lê-se: “[...] crianças raquíticas, com as faces descoradas, os ventres dilatados e as pernas deformadas, pelas inchações, choravam de fome e sede e recusavam a caminhar” (Villa, 2001, p. 144). A criança de Maria Magra é apresentada sem caracterização definida. Luzia não sabe se é menino ou menina, pois veste apenas um short manchado. Sua cabeça é aparentemente desproporcional, por conta do corpo desnutrido. O narrador, reforça o sentido de zoomorfização da personagem quando diz: “Tinha a boca aberta e as costelas saltadas, fazendo-a parecer um passarinho desemplumado”. A pobre menininha é a figura da inocência arrebatada pela fome, como um pássaro, assemelha-se a um bichinho indefeso diante do destino do sertanejo na seca.

E Luzia aconchega a pobrezinha em seu braço torto. É o braço de Vitrola que sustém a cabecinha frouxa e pesada. A metáfora que se desprende aqui é o retorno dos sentimentos que Luzia poderia nutrir enquanto Vitrola, a menina quieta de Taquaritinga. Seu braço torto parecia perfeito para aninhar, não para atirar ou costurar, mas para oferecer um lenitivo. Assim sendo, aquele fio que ligava ela à Expedito, a seus instintos maternais, ainda que distendido pela fome, permanece ali e ela pode senti-lo.

A fome amorteceu a emoção, mas não a extinguiu. E, então, retomamos a figura do *pezinho* de criança calçado na sandália, no início do excerto. Essa imagem como que indica a interioridade da personagem de Luzia, encetando conjecturas como a que se lê:

De repente Luzia teve vergonha de olhar para ela; a dor que havia no rosto daquela flagelada a deixou aliviada. Não teria de ver Expedito emagrecendo ou aguentar seus gritos pedindo comida. O seu filho tinha escapado da seca (Peebles, 2009, p. 490).

O narrador coloca Luzia como espectadora do *pezinho* para evidenciar a perplexidade dela quando percebe que a fúria de Maria Magra é dirigida àquela criança. E mais, propicia dessa forma, que os aspectos psicológicos da personagem apareçam de forma coerente na lembrança do filho como uma criança que escapou de ter o mesmo destino triste daquela menininha. A vergonha sentida por Luzia se mescla ao alívio e à gratidão por saber que diferente daquela flagelada, ela não terá que suportar o sofrimento de ver seu filho morrendo às minguas.

Depois desse episódio, Maria Magra se integrará ao bando, “[...] se tornou a terceira mulher a ser admitida no bando. E Luzia pressentia que não seria a última” (Peebles, 2009, p. 491). O crescimento do cangaço em tempos de seca é registrado historicamente,

A ocorrência dessa forma de banditismo experimenta seu apogeu em períodos de desorganização social. Em nossa região, os grandes surtos estiveram ligados quase sempre ao fenômeno da seca e às agitações políticas (Mello, 2013, p. 171).

No profundo abalo social causado pela seca o que impõe é a ordem do salve-se quem puder. Depredações, saques, assassinatos, repetem-se com maior incidência nessas circunstâncias, pois, como salienta Mello, não só a ordem econômica e moral se desestrutura, mas também a política e até a religiosa.

Em *A costureira e o cangaceiro* (2009), o que ocorre é a expansão do bando de cangaceiros, principalmente, pela inclusão das mulheres. Sendo a maioria delas flageladas da seca, vítimas de todas as formas de desamparo parental e social, encontram-se expostas a uma situação de vulnerabilidade. Não somente no que tange às suas necessidades mais básicas para a sobrevivência, mas também à espoliação de seus próprios corpos dados à prostituição por terceiros, as mulheres que são incorporadas ao bando de Luzia estão à mercê de um destino perverso. Essa questão aparece aliada à construção da estrada *Transnordestina*, uma obra que representa, na ficção, os diversos empreendimentos viários para empregar os retirantes.

Luzia encontra meninas obrigadas a prostituir-se no canteiro de obras em troca de um prato de feijão cozido. Então, sua indignação cresce ainda mais contra Vargas

Antônio tinha razão: o presidente faria aquela estrada apesar da seca. Transformaria os retirantes em operários e as mulheres em prostitutas. Olhou então para as meninas na varanda. Eram magras e tinham uma aparência de dar dó, mas o seu olhar revelava raiva, como o dela própria. Aquelas moças podiam aprender a lutar. Podiam aprender a atirar. Luzia as treinaria e, juntas, atacariam a rodovia e dariam uma lição em Vargas, nos coronéis e em quem quer que pudesse duvidar disso: os pobres e os humildes da terra podiam se tornar fortes (Peebles, 2009, p. 504).

Nota-se aqui a desestabilização social em seus variados aspectos. A negligência Estatal para tratar do problema da seca de forma preeditiva foi uma constante nos registros históricos. A esperança no Governo Provisório é frustrada uma vez que pouca atenção é dada em relação a medidas de precaução que evitassem a avalanche de desajustes sociais no Nordeste. Sobre isso, afirma Villa (2001), “Getúlio Vargas visitou vários estados do Nordeste, mas em nenhum deles dedicou atenção especial à seca. O objetivo da viagem foi consolidar as frágeis alianças políticas na região, [...]” (p.145). A preocupação de Vargas era firmar sua posição no governo. Dessa forma, milhares de trabalhadores eram empregados a esmo em obras emergenciais de combate às secas, sem objetivo econômico pré-estabelecido, servindo apenas como uma justificativa para empregar os flagelados e pagarem-lhes um salário.

Então, para Luzia, o Vaticínio de Antônio se mostra certeiro. Vargas invadiria a caatinga e faria dos sertanejos seus escravos, enquanto tirava a honra de suas mulheres. A adesão ao cangaço se mostra como uma forma de resistência desde sempre, e mais ainda durante o período de seca. O romance de Peebles vai evidenciar a entrada das mulheres para essa forma de vida, sendo que a maior parte delas se incorpora ao bando pela necessidade extrema de sobrevivência e de fuga da opressão. As demais aparecem como enamoradas dos cangaceiros que, por isso, decidem permanecer como parte do bando.

Como vimos na seção três, a entrada histórica das mulheres para o cangaço se deu, principalmente pelo ajuntamento marital com os homens, depois que Lampião leva Maria de Déa consigo. No romance de Peebles, essa motivação também explica a incorporação das mulheres, mas, como já sabemos, Luzia não entra para o cangaço pela via “amorosa”, e o ingresso da maioria das mulheres no bando se justifica, sobretudo, pela fuga à opressão. Nisso, pois, o discurso ficcional se diferencia do histórico e lança uma nova luz às questões de exploração das mulheres nos períodos de calamidade social, sugerindo a leitura da criminalidade sob a ótica da resistência à exploração dos corpos femininos indefesos.

No enredo, é logo após o crescimento do bando que começam a cair as primeiras chuvas no sertão. Com isso a Costureira seguirá até o fim com a sua missão, cada vez mais embrutecida pela força imperativa de suas decisões no cangaço e por sua luta contra o progresso de Vargas.

Podemos sumarizar o aproveitamento do tema da seca em *A costureira e o cangaceiro*, compreendendo-o dentro de um conjunto proposto da seguinte forma: o período em que se desenrola a estória das irmãs é um momento que conjuga os conflitos políticos e sociais envolvendo o cangaço endêmico e, depois, epidêmico, a Revolução de 1930, o Governo Provisório e a seca de 1932. As personagens são lançadas na turbulência desses acontecimentos,

ambas enfrentam essas realidades a partir das perspectivas de seu meio e espaço. Note-se, porém, que aquilo que o Cangaço separa, a seca e o embate político unem. A seca desvela facetas das personagens que não poderiam surgir de forma verossímil sem que sobre ambas se abatesse, direta ou indiretamente, uma fatalidade. Emília e Luzia se encontram, de forma virtual, na pessoa de Expedito, porque o meio social e político de Emília contribui para que, durante a seca, ela seja a tábua de salvação de seu próprio sobrinho.

Ainda que de passagem, na ficcionalização do período da seca de 1932, Peebles desenvolve um quadro abrangente e relevante tanto para o desenrolar da trama romanesca como um todo, como para o desenvolvimento das personagens principais de Luzia e Emília. É, por isso, correto dizer que o romance de Peebles enlaça, com êxito, os fios da intriga, apresentando não só um desfecho coerente, mas também, em sua totalidade, a recuperação literária de um momento histórico relevante no Brasil.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Volto, aqui, ao início.

Quando nos propusemos à tarefa temerária de argumentar que um romance originalmente escrito em inglês é literatura brasileira, conhecíamos pouco de nosso objeto de estudo. É sempre assim que acontece. Só assim existe o trabalho. Por isso, a leitura da epígrafe do romance pareceu apontar um modo de abordagem da obra. As epígrafes podem ser traiçoeiras, mas eu aceitei o desafio, corri o risco. Em certa medida, o próprio romance apontou o caminho pelo qual deveria ser estudado. Em literatura, é assim que deve ser: a obra manda e o leitor obedece. A possibilidade de transgredir na análise também é uma ilusão, porque, se levada a efeito, só confirma as potencialidades que já estavam no texto.

Uma obra literária é como a Caixa de Pandora: movidos pela curiosidade abrimos o livro e só Deus sabe o que pode sair dele. Nas boas literaturas, há diversidade de elementos que saltam sem aviso e revelam uma complexidade de elaboração, muitas vezes, insuspeita. Nesse sentido, uma epígrafe pode ajudar, pode sugerir um caminho de interpretação, servindo como uma luz numa caverna escura e cheia de surpresas. Assim foi que o poema de Elizabeth Bishop contribuiu para que, no primeiro momento, eu pensasse que rumo deveria tomar. E depois, foi preciso coragem.

Para as questões identitárias e de pertencimento nacional em literatura, apontei para as identidades fragmentadas das irmãs. Emília e Luzia representam mulheres brasileiras que no decorrer de suas trajetórias estão sujeitas às transformações impostas pelo meio e pelo momento histórico de suas vidas. O apego às suas origens serve como um fio que norteia as suas decisões, as escolhas e perspectivas de futuro. Elas jamais, no decorrer de sua caminhada, podem desvincular-se uma da outra. Isso significa que sua identidade, ainda que fragmentada não se encaminha para uma ruptura. No caso de Luzia, podemos pensar que tornar-se cangaceira demarca o rompimento com sua forma de vida anterior e com a menina Vitrola de outrora, mas isso não é verdade. Ao se tornar a Costureira, Luzia sobrescreve sua identidade numa forma de resistência, não de ruptura. O mais curioso, aqui, é observar como nenhuma das duas irmãs consegue romper com o passado, com suas origens, com a brasiliidade que carregam enformada nos costumes, nas memórias da infância, e na permanente voz de tia Sofia, com seus ditados e reprimendas.

A força do tempo, que contextualiza a ação romanesca em *A costureira e o cangaceiro*, é outro dado que reforça os aspectos de identidade nacional. A ficcionalização da história denota o vínculo com as tendências expressas durante o período de amadurecimento do romance no Brasil. Os anos 30 formam o tempo do romance. Esse período é reconhecidamente

significativo na literatura brasileira e, sustenta, no romance, uma diversidade de ações que representam a turbulência e a efervescência política e ideológica no Brasil de então. Os aspectos históricos explorados neste trabalho, principalmente relacionados ao surgimento e ao crescimento do cangaço não correspondem a outra direção de argumento, se não como parte desse mesmo conjunto a que chamamos identidade nacional. O que se apresenta, assim, a partir da premissa desta tese, são os desdobramentos dessa ideia.

A costureira e o cangaceiro como obra da literatura brasileira é um romance sobre identidade nacional que se sustenta: (1) pela retomada da memória coletiva, seja do cangaço, seja da seca; (2) pela revisitação à História do Brasil e à história do banditismo no Nordeste; (3) por reconhecer o processo de opressão e silenciamento das mulheres cangaceiras; (4) pela força discursiva cultural do povo nordestino, expressa na veiculação da sabedoria popular; e, por último; (5) pela presença marcante e contundente do espaço singular do sertão, com sua geografia, sua fauna e sua flora peculiares, bem como sua força imagética, simbólica e também mitológica.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. Cultura popular, um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. *Ensino de História, conceitos, temáticas e metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- ACOPIARA, Moreira de. Apresentação. In: ACOPIARA, Moreira de. *Lampião na trilha do cangaço*. São Paulo: Principis, 2022.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 2005.
- ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez, 2009.
- ALMEIDA, José Maurício Gomes de. O regionalismo nordestino de 30. In: ALMEIDA, José Maurício Gomes de. *A tradição regionalista no romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1980.
- ALMEIDA, Carlos Eduardo de. O Romance Regionalista dos Anos 1930. In: SALES, Germana. SOUZA, Roberto Acízelo (orgs.). *Literatura Brasileira: Região, Nação, Globalização*. Campinas: Pontes, 2013.
- ALVES, Márcio Miranda e PELINSER, André Tessaro. A permanência do regionalismo na literatura brasileira contemporânea. *Estud. Lit. Bras. Contemp.*, Brasília, n. 59, p. 1-13, 2020. DOI <https://doi.org/10.1590/2316-4018593>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/Zh6d4tsH8prmNkxn9KfDfHy/abstract/?format=html&lang=pt>. Acesso em 30 abr. 2025.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Chapecó: Ed. UFFS, 2019.
- ANDRADE, Mário de. *O Baile das quatro artes*. 4 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.
- ARAGÃO, M. L. P. de. A paródia em A força do destino. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n.62, p.18-28, jul.-set. 1980.
- ARAÚJO SÁ, Antonio Fernando de. O cangaço e a literatura popular em versos: a tradição na pós-modernidade. *Artcultura*, Uberlândia, v. 22, n. 41, p. 148-163, jul-dez. 2020. DOI: <https://doi.org/10.14393/artc-v22-n41-2020-58648>. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/58648>. Acesso em: 01 abr. 2024.
- ARENDT, Hannah. *Sobre a violência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- ARENDT, J. C. Notas sobre regionalismo e literatura regional: perspectivas conceituais. *Todas as Letras - Revista de Língua e Literatura*, [S. l.], v. 17, n. 2, 2015. Disponível em: <https://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/7121>. Acesso em: 4 abr. 2024.
- ARQUEIRO, Editora. Live Frances de Pontes Peebles/ Bate-papo com autores, 2020. (Duração de 53m 42s). Disponível em:

https://www.youtube.com/results?search_query=entrevista+frances+peebles. Acesso em: 20 jan. 2021.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de Literatura Ocidental*. Org. de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. (Trad. de Samuel Titan Jr. e José M. de Macedo). São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2007.

AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise*. São Paulo: Ática, 1995.

BACON, Henry. *A epopeia brasileira: uma introdução a Os Sertões*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

BAKHTIN, M. M. Apresentação do problema. In: BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC. Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BARBOSA, Ivone Cordeiro. *Sertão: um lugar incomum: o sertão do Ceará na literatura do século XIX*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

BARREIRA, Wagner Gutierrez. *Lampião e Maria Bonita: uma história de amor e balas*. São Paulo: Planeta, 2018.

BARROS, Luitgarde Oliveira Cavalcanti. Cangaço – Violência no Sertão do Nordeste. *Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura*, São Cristóvão, v. 12, n. 22, p. 62–77, 2018. DOI: <https://doi.org/10.61895/pl.v19i36>. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/pontadelanca/article/view/9317>. Acesso em: 8 abr. 2024.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BERND, Zilá. *Literatura e Identidade Nacional*. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1992.

BISHOP, Elizabeth. *O Iceberg imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2015.

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

BOURNEUF, Roland e OUELLET, Real. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.

BRITTO, Paulo Henrques. Elizabeth Bishop: Os rigores do afeto. In: BISHOP, Elizabeth. *Poemas Escolhidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp, 2015.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPBELL, Joseph. Prólogo: o monomito. In: CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 5-15. E-book disponível em: <https://projetoiphronesis.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/08/joseph-campbell-o-heroi-de-mil-faces-rev.pdf>. Acesso em 12 de setembro de 2024.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, A. et. al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 53-80.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cortez, 1976.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia: 1981.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

CARONE, Edgard. Coronelismo: definição histórica e bibliografia. *Revista de Administração de Empresas*, Rio de Janeiro, jul/set de 1971, p. 85- 92.

DOI: <https://doi.org/10.61895/pl.v19i36>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rae/a/VsMJH7YbTMz3f7yM9dcZxXP/>. Acesso em: 05 de fev. de 2024.

CARVALHO, Flávia Paula. *A natureza na literatura brasileira: regionalismo pré-modernista*. São Paulo: Hucitec: Terceira Margem, 2005.

CARVALHO, Bruno Leal Pastor de; MARQUES, Thaís Pio. Breve guia de leitura para entender o período Vargas. *Café História*. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/bibliografia-comentada-do-periodo-vargas/>. Acesso em: 05 de fev. de 2024.

CASCUDO, Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

CASCUDO, Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Global, 2012. E-book.

CHARTIER, Roger. Verdade e prova: História, retórica, literatura, memória. *Revista de História*, São Paulo, n. 181, p. 1–22, 2022. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.2022.181759. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/181759>. Acesso em: 2 abr. 2024.

CHARTIER, Roger. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1988.

COSTA, Maria Edileuza da. Lindóia, Moema...Carolina, Iracema: mitos românticos da literatura brasileira. *Interdisciplinar*. Ano 3, v. 7, nº 7, edição especial, p.147-168, Jul/dez de 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/1078>. Acesso em: 4 abr. 2024.

COUTINHO, Afrânio. O regionalismo na prosa de ficção. In: COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955, p. 145-226.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.

- CURRAN, Mark J. Introdução. In: CURRAN, Mark J. *Retrato do Brasil em cordel*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012. E-book.
- DE NICOLA, José. *Literatura Brasileira: da origem aos nossos dias*. São Paulo: Scipione, 1998.
- DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de Linguística*. São Paulo: Cultrix, 1998.
- ECO, U. *Pirandello ridens*. In: ECO, U. *Sobre espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ELIOT, T. S. *Notas para uma definição de cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- FISHER, Luís Augusto. *Literatura Brasileira: modos de usar*. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura, por Michel Foucault. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000 [1964], p. 137-175.
- FRANÇA, Flávio. *Sertões à flora: as espécies vegetais no massacre de Belo Monte*. 2019. 125 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Estudos Literários) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2019.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. 11.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1964. 2v.
- FREYRE, Gilberto. Manifesto regionalista. 7.ed. Recife: FUNDAJ, Ed. Massangana, 1996. p.47-75.
- FURTADO, Celso. *Seca e Poder*: entrevista com Celso Furtado. São Paulo: Editora e Fundação Perseu Abramo, 1998.
- GEARY, Patrick J. *O mito das nações*: a invenção do nacionalismo. São Paulo: Conrad Editora Brasil, 2005.
- GIL, Fernando C. A duplicidade no romance rural do século XIX. In: SALES, Germana. SOUZA, Roberto Acízelo (orgs.). *Literatura Brasileira: Região, Nação, Globalização*. Campinas: Pontes, 2013.
- GIL, Fernando C. Sobre a ausência e o surgimento da noção de Regionalismo na Literatura Brasileira: notas para repensar o problema. In: GIL, Fernando C. *Pelo prisma rural: ensaios de literatura brasileira*. São Paulo: Unicamp, 2023.
- GINZBURG, Jaime. *Roteiro para o estudo das relações entre literatura e violência no Brasil*, 2017. Disponível em: <https://www.fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/2017-11/Literatura%20e%20viole%CC%82ncia.pdf>. Acesso em 05 de abril de 2024.

HENRIQUE, Wendel. Do sentimento da natureza à sua apropriação capitalista: a sociedade e a natureza nas contribuições de Éliseé Reclus. *Geographia Opportuno Tempore*, Londrina, v.1, n. 1, p. 20-33, jan./jun. 2014.

HOBSBAWN, Eric ; RANGER, Terrence (orgs). *A invenção das tradições*. São Paulo, Paz e Terra, 1997.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

LACERDA, Aurélio Gonçalves de. *Seca, cangaço e messianismo no romance do Nordeste*. Belo Horizonte: Dialética, 2020.

LEITÃO JÚNIOR, Arthur Monteiro; ANSELMO, Rita de Cássia Martins de Souza. O sertão na literatura nacional: o expansionismo do projeto modernizador na formação territorial brasileira. *Revista Geográfica de América Central*, Heredia, v.2, p. 1-18, julio-deciembre, 2011.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LUYTEN, Joseph Maria. *O que é literatura popular*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1992.

MANGUINEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MELLO, Frederico Pernambucano de. Entrevista: Cangaço, o romance de capa e espada do sertão nordestino. [Entrevista concedida a] Mariana Lima. *10ª Bienal Internacional do Livro de Alagoas 2023*. Alagoas, 2023. Disponível em: <https://bienal.ufal.br/2023/cangaco-o-romance-de-capa-e-espada-do-sertao-nordestino-com-frederico-pernambucano/>. Acesso em 01 de abril de 2024.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Guerreiros do sol: violência e banditismo no nordeste do Brasil*. São Paulo: A Girafa, 2013.

MOISES, Massaud. *A Criação Literária: poesia e prosa*. São Paulo: Cultrix, 2012.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1992.

MORAES, Antonio Carlos Robert. *Território e História no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. Estado Novo. In: *História do Brasil república: da queda da monarquia ao fim do Estado Novo*. São Paulo: Contexto, 2022.

NEGREIROS, Adriana. *Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

NETO, Miguel Sanches. Herói Primitivo. In: Andrade, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Chapecó: ed. UFFS, 2019.

NEVES, Frederico de Castro. Curral dos bárbaros: os campos de concentração no Ceará (1915 e 1932). *Revista Brasileira de História*, v.15, nº 29, p. 93-122, 1995.

NOVAES Coelho Nelly. O romance brasileiro em sua dimensão regionalista. In: *Caravelle*, n.5, 1965, numéro spécial consacré au Brésil, p. 17-29.

PAIVA, Melquiades Pinto. *Ecologia do Cangaço*. Rio de Janeiro: Interciência, 2004.
PEEBLES, Frances de Pontes. *A costureira e o cangaceiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

PEEBLES, Frances de Pontes. *The Seamstress*. New York: Harper Perennial, 2009.

PEEBLES, Frances de Pontes. Entrevista: Frances de Pontes Peebles, “o romance nunca vai morrer”. [Entrevista concedida a] Rafael Dias. *Revista O Grito!* maio de 2008. Disponível em: <https://www.revistaogrito.com/entrevista-frances-peebles/>. Acesso em 21 de janeiro de 2021.

PEEBLES, Frances de Pontes. Entre dois amores. [Entrevista concedida a] Olga Mello. *Valor Econômico*, 2010. Disponível em: <https://www.francespeebles.com/portugues>. Acesso em 21 de janeiro de 2021.

PAIVA, Melquiades Pinto. A saga do cangaço: verdades e mentiras. In: *Revista do Instituto Ceará*, Fortaleza, p.225-232, 2017. Disponível em:
<https://www.institutodoceara.org.br/revista/Rev-apresentacao/RevPorAno/2017/2017-10-asagadocangaco-verdadesementiras.pdf>. Acesso em 01 de abril de 2024.

PASTA JR. Cordel, intelectuais e o Divino Espírito Santo. In: BOSI, Alfredo (org.). *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 2010.

PAVIANI, Jaime. Conceitos e formas de violência. In: MODENA, Regina Maura (org.). *Conceitos e formas de violência*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2016.

PELEGRINI, Tânia. *Realismo e Realidade na Literatura: um modo de ver o Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018.

PELOSO, Silvano. *O canto e a memória: história e utopia no imaginário popular brasileiro*. São Paulo: Ática, 1996.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.

PRZYBYCIEN, Regina Maria. *Feijão preto e diamantes: o Brasil na obra de Elizabeth Bishop*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

RAMOS, Graciliano. Lampião. In: RAMOS, Graciliano. *Cangaços*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Astral Books, 2024. E-book

RANCIÈRE, Jacques. *A política da ficção*. Lisboa: Ed. J. F. Figueira e V. Silva, 2014. E-book.

REGO, José Lins. *Pedra Bonita*. São Paulo: Global, 2022. E-book

REIS, Carlos. Ad usum fabulae: a ficção da personagem. *Boletim Galego de Literatura*, Santiago de Compostela, n.34., p. 131-146, 2005.

REIS, Carlos. Figurações da personagem realista: os bigodes e os rasgos de Tomás de Alencar. In: *Pessoas de livro: estudos sobre a personagem*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018.

REIS, Vera Lúcia dos Reis. À imitação de um risco de bordado. In: XAVIER, Elódia. *Tudo no Feminino*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1991.

RIOS, Kênia Sousa. *Isolamento e poder*: Fortaleza e os campos de concentração na seca de 1932. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

ROCHA, Genylton Odilon Rêgo da. Geografia clássica: uma contribuição para a história da ciência geográfica, *Revista de Educação, Cultura e Meio Ambiente*, v.1, n.10, p. 1-11, 1997. Disponível em:

https://revistapresenca.unir.br/artigos_presenca/10genyltonodilonregodarocha_geografiaclassi caumacontribuicaoprahistoriadaciencia.pdf. Acesso em 22 de maio de 2024.

ROEFERO, Élcio Luís. Viagem, amor e rupturas na poesia de Elisabeth Bishop. *Kalíope*, São Paulo, ano 6, nº 11, p 25-49, 2010.

ROESLER, Carlos. *Nacionalismo, Tradição e Modernidade*. 2008, 87f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Disponível em:
https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8131/tde-26012009-113242/publico/DISSERTACAO_CARLOS_EDUARDO_NORONHA_ROESLER.pdf. Acesso em 04 de abril de 2024.

ROSENFELD, A. Introdução. In: SCHILLER, J. C. F. Von. *Teoria da tragédia*. São Paulo: E.P.U, 1991, p. 7-12.

SANTINI, Juliana. *Um mundo dilacerado entre o riso e a ruína: o humor na literatura regionalista brasileira*. 2007. 259 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2007.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é Cultura?* São Paulo: Brasiliense, 2012.

SANTOS, João Vicente Tavares dos. A violência simbólica: o Estado e as práticas sociais, *Revista Crítica de Ciências Sociais* [online], n. 108, p.183-190, 2015. DOI: <https://doi.org/10.4000/rccs.6169>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rccs/6169>. Acesso em 30 de abril de 2025.

SCHWARZ, Roberto. As ideias for a do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SEVECENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SIQUEIRA, Ana Márcia Alves. Gênese do herói bandido na literatura sertaneja. *Revista Moara*, Belém, n.31, p. 151-176, 2009. DOI <http://dx.doi.org/10.18542/moara.v1i31.3617>. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/3617>. Acesso em 05 de setembro de 2024.

SMITH, Anthony D. *A Identidade Nacional*. Lisboa, Gradiva, 1997.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*: seus fundamentos econômicos. 5ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: FTD, 2011.

TODOROV, Tzvetan. *Os Géneros do Discurso*. Lisboa: Edições 70, 1978.

VICENTINI, A. Apontamentos sobre o regionalismo em literatura hoje. *Revista Mosaico - Revista de História*, Goiânia, Brasil, v. 8, n. 2, p. 215–220, 2015. DOI: 10.18224/mos.v8i2.4434. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/4434>. Acesso em: 4 abr. 2024.

VILLA, Marco Antonio. *Vida e morte no sertão*: histórias das secas do Nordeste nos séculos XIX e XX. São Paulo: Ática, 2001.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor*: estruturas míticas para escritores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019. E-book.