

Paula Rejane Fernandes

Organizadora

# HISTÓRIA DOS SERTÕES: INTELECTUAIS E CULTURA



COLEÇÃO  
SERTÕES,  
CAMINHOS E  
FRONTEIRAS



PPGHC  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM HISTÓRIA DO CERES



Criação Editora

# COLEÇÃO SERTÕES, CAMINHOS E FRONTEIRAS



## COMISSÃO CIENTÍFICA

Abimael Esdras C. Lira (Doutorando – UFRN)	Juciene Batista Félix Andrade (UFRN)
Abrahão Sanderson N. F. da Silva (UFRN)	Kamillo Karol Ribeiro e Silva (FVJ)
Adson Rodrigo Silva Pinheiro (Doutorando – UFF)	Kleiton Souza de Moraes (UFC)
André Ricardo Heráclio do Rêgo (MRE)	Laila Pedrosa da Silva (Doutoranda – FIOCRUZ)
Antonio José de Oliveira (UFRN)	Layra de Sousa C. Sarmento (Doutoranda – UnB)
Antônio Zilmar da Silva (UECE)	Leda Agnes Simões (Doutora – UERJ)
Artur Vítor Santana (Doutorando – UNICAMP)	Lucas Gomes de Medeiros (Doutorando – UFRPE)
Avohanne Isabelle Costa de Araújo (UFMA)	Mairton Celestino da Silva (UFPI)
Bruno Kawai Souto Maior de Melo (UFPE)	Marcio Antônio Both da Silva (UNIOESTE)
Cassio Expedito Galdino Pereira (URCA)	Márcio dos S. Rodrigues (Doutorando – UFPA)
Darlan de Oliveira Reis Júnior (URCA)	Marcos Antonio de Menezes (UFJ)
Débora Strieder Kreuz (UESPI)	Marcos Luã Almeida de Freitas (Doutor – UFSC)
Elson de Assis Rabelo (UNIVASF)	Marina Monteiro Machado (UERJ)
Eurípedes Antônio Funes (UFC)	Michelle F. Maia (Centro Universitário UNINTA)
Fabiola Cristina Alves (UFRN)	Milton Stanczyk Filho (UNIOESTE)
Fernando Bagiotto Botton (UESPI)	Pedro Abelardo de Santana (UFAL)
Francisco Ramon de Matos Maciel (UFC)	Rafael Ricarte da Silva (UFPI)
Francisco Ruy G. Pereira (SEEC – CE)	Raimundo Moreira das Neves Neto (IFPA)
Gabriel Pereira de Oliveira (IFRN)	Raimundo Nonato Rodrigues de Souza (UVA)
Gabriela Berthou de Almeida (UESPI)	Renata Felipe Monteiro (SME – Fortaleza)
Israel da Silva Aquino (Doutorando – UFRGS)	Roberto Viana de O. Filho (Doutorando – UFC)
Janaína Freire dos Santos (IAUPE)	Robson William Potier (SEEC-RN)
Janille Campos Maia (Doutoranda – FIOCRUZ)	Sônia Maria de Magalhães (UFG)
João Fernando Barreto de Brito (UERN)	Tatiana Gonçalves de Oliveira (UESPI)
João Paulo Peixoto Costa (IFPI)	Thiago Reisdorfer (UESPI)
Joaquim dos Santos (URCA)	Tiago Bonato (UNILA)
Johnnys Jorge G. Alencar (Doutorando – UFBA)	Tyrone Apollo Pontes Cândido (UECE)
José Ferreira Júnior (FAFOPST)	Valério Rosa de Negreiros (UESPI)
José Leonardo do Nascimento (UNESP)	Valter Gomes Santos de Oliveira (UNEB)
José Vieira da Cruz (UFS)	Wania Alexandrino Viana (UFOPA)



# HISTÓRIA DOS SERTÕES: INTELECTUAIS E CULTURA

**Paula Rejane Fernandes**

Organizadora



**PPGHC**  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM HISTÓRIA DO CERES



**Criação Editora**

Aracaju (SE) | 2023

## COLEÇÃO SERTÕES, CAMINHOS E FRONTEIRAS

Organizadores da Coleção  
Ane Luíse Silva Mecenas Santos  
Helder Alexandre Medeiros de Macedo  
Juciene Batista Félix Andrade

**ISBN da Coleção**  
**978-85-8413-405-2**

### História dos Sertões: Intelectuais e Cultura (n. 6)

**Organizadora**  
Paula Rejane Fernandes  
**ISBN**  
978-85-8413-388-8

**Projeto Gráfico**  
Adilma Menezes

**EDITORA CRIAÇÃO**  
**CONSELHO EDITORIAL**  
Ana Maria de Menezes  
Christina Bielinski Ramalho  
Fábio Alves dos Santos  
Jorge Carvalho do Nascimento  
José Afonso do Nascimento  
José Eduardo Franco  
José Rodorval Ramalho  
Justino Alves Lima  
Luiz Eduardo Oliveira  
Martin Hadsell do Nascimento  
Rita de Cácia Santos Souza

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)  
Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anízio Gomes - CRB-8 8846

F363h Fernandes, Paula Rejane (org.).  
História dos Sertões: Intelectuais e Cultura / Organizadora: Paula Rejane Fernandes. – 1. ed. – Aracaju, SE: Criação Editora; Caicó, RN: Programa de Pós-Graduação em História do CERES (PPGHC-UFRN), 2023.  
313 p. (Coleção Sertões, Caminhos e Fronteiras, **n.6**).  
E-book: PDF.  
Inclui bibliografia.  
ISBN 978-85-8413-388-8

1. História do Brasil. 2. Nordeste – Brasil. 3. Sertão. 4. UFRN.  
I. Título. II. Assunto. III. Organizadora.

CDD 981.3  
CDU 94(81)

## Coleção Sertões, Caminhos e Fronteiras

Os livros que compõem a coleção **Sertões, caminhos e fronteiras** materializam o esforço de pessoas que apresentaram resultados de suas investigações científicas, remotamente, em 2021, durante o II Seminário Nacional de História Social dos Sertões/IV Jornada de História dos Sertões – Caminhos e sertões: territórios e culturas, evento que teve como objetivo geral proporcionar um compartilhamento de saberes acadêmicos sobre o domínio temático da História dos Sertões a partir do cruzamento de esforços institucionais que partiram, nesse caso, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). O II SEHIS apostou no fortalecimento desse campo - o da História dos Sertões -, a partir da confluência de pesquisadores da História e das Humanidades para importantes discussões de temas a ele correlatos.

O evento se constituiu enquanto uma ação de continuidade que deu prosseguimento ao I Seminário Nacional de História Social dos Sertões – O papel da História na compreensão do “Brasil profundo” realizado na Universidade Regional do Cariri (URCA – Crato-CE) em 2018, bem como, ao I Colóquio de História Social dos Sertões, realizado na Universidade Estadual do Ceará (UECE – Quixadá-CE) em 2016.

A edição de 2021 foi promovida pelo Programa de Pós-Graduação em História do CERES (PPGHC-UFRN) e co-promovida pelo Mestrado em Geografia do CERES (GEOCERES-UFRN), em parceria com o Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte - IFRN-Caicó. Contou com apoio das Pró-Reitorias de Graduação (PROGRAD), de Pós-Graduação (PPG) e de Extensão Universitária (PROEx) da UFRN, bem como, do Centro de Ensino Superior do Seridó (CERES) e dos Departamentos de História (DHC-CERES-UFRN) e de Geografia (DGC-CERES-UFRN).

O evento deveria ter se realizado em Caicó (RN), no Campus do Centro de Ensino Superior do Seridó (CERES) da UFRN, porém, o afluxo da pandemia de



Covid-2019 impossibilitou que isso acontecesse. A programação sênior (conferências e mesas) foi realizada no Canal do PPGHC no Youtube (<https://www.youtube.com/ppghcufn>), enquanto os simpósios temáticos e minicursos, na Plataforma *Google Meet*.

Os caminhos, como insinua o título da coleção, são entendidos a partir de um duplo significado: nos referimos tanto aos percursos vividos por homens e mulheres, na construção de suas vivências empíricas nos espaços, quanto àqueles de natureza intelectual, responsáveis pela constituição de um saber sobre os sertões. O ponto de partida para se pensar em caminhos é a enunciação da palavra sertão – e seu plural, sertões – no processo histórico da ocidentalização, no contexto das navegações marítimas e suas conquistas em terras afastadas da Península Ibérica, empreendidas a partir do século XV por portugueses.

Antes desse período, a palavra sertão era utilizada, no âmbito de Portugal, para designar lugares afastados da costa. Viajando junto com os exploradores portugueses, ela foi utilizada em diferentes partes das Índias Orientais (Península Arábica, Índia, China) e Ocidentais (Ceuta, Angola, Brasil) para designar espacialidades com os sentidos de mata, vegetação contínua, floresta, oposto ao mar, interior, afastado, coração da terra, travessia, verde, árido, vazio. Diferentes caminhos, assim, foram sendo traçados pelos homens e mulheres que se lançaram ao mar e depararam-se, inclusive, com uma nova natureza, proporcionada pelo impacto com o desconhecido.

A transformação da natureza, pelo homem, culminou em processos de territorialização que geraram formas institucionais e não institucionais de controle do espaço, como as feitorias, fortalezas e, a partir da colonização, sítios, fazendas, ribeiras, currais, povoados, vilas, cidades, termos e freguesias. Os sertões foram sendo construídos, dessa maneira, a partir da confluência de muitos caminhos, em múltiplas fronteiras, que podemos enxergar na experiência histórica de pessoas saídas da Ibéria e que, ao cruzarem os oceanos, construíram novos modos de vida em espaços afastados de seu lugar de origem, vivências essas intercruzadas com os nativos encontrados nas novas terras e com as populações que vieram da Costa da África.

Ao longo do tempo, no âmbito da história traçada no que hoje chamamos de Brasil, sertão, enquanto conceito, foi apropriado de diferentes maneiras, pelas pessoas que dominaram o saber burocrático (padres, escrivães, tabeliães)



e/ou geográfico (cosmógrafos, pilotos, agrimensores), por cronistas e viajantes – nativos ou não da América –, mas, também, por homens e mulheres sem conhecimento técnico e que tiveram a experiência do viver nos sertões. Esse conceito foi retomado e reapropriado, a partir do século XIX, pelos saberes acadêmicos em construção no Brasil, sobretudo no Instituto Histórico e Geográfico e Brasileiro, e, posteriormente, no pensamento social brasileiro e nas universidades, constituindo, pouco a pouco, um domínio temático, a História dos Sertões, campo de estudos sem o qual é praticamente impossível compreender a História do Brasil.

Os capítulos que compõem os livros da coleção *Sertões, caminhos e fronteiras*, assim, contribuem para o fortalecimento do campo da História dos Sertões, ao proporem reflexões sobre as diferentes possibilidades de pesquisa dentro desse tema. Demonstram o compartilhamento de saberes sobre experiências humanas ocorridas em diversos tempos e espaços no atual território brasileiro, reforçando a ideia da imprescindibilidade da difusão do conhecimento científico, numa época em que, no Brasil, fazer ciência é tão dificultoso. Esperamos, assim, que os textos aqui apresentados proporcionem outros diálogos e novas experiências de contato com a História.

### **Ane Luíse Silva Mecenas Santos**

Professora do Departamento de História (CERES-UFRN) e do Programa de Pós-Graduação em História do CERES (PPGHC-UFRN)  
Organizadora da Coleção *Sertões, caminhos e fronteiras*

### **Helder Alexandre Medeiros de Macedo**

Professor do Departamento de História (CERES-UFRN), do Programa de Pós-Graduação em História do CERES (PPGHC-UFRN) e do Programa de Pós-Graduação em História do CCHLA (PPGH-UFRN)  
Organizador da Coleção *Sertões, caminhos e fronteiras*

### **Juciene Batista Félix Andrade**

Professora do Departamento de História (CERES-UFRN) e do Programa de Pós-Graduação em História do CERES (PPGHC-UFRN)  
Organizadora da Coleção *Sertões, caminhos e fronteiras*







## APRESENTAÇÃO

O presente livro é composto pelos artigos dos participantes do **Simpósio Temático 11- Intelectuais, intelectualidade e cultura popular dos sertões**, coordenado pelos professores doutores Antônio Zilmar da Silva e Marcos Luã de Almeida de Freitas, do II Seminário Nacional de História Social dos Sertões/IV Jornada de História dos Sertões – Caminhos e sertões: territórios e culturas, realizado em 2021. O simpósio reuniu pesquisadores dos estados do Rio Grande do Norte, Paraíba, Ceará, Pernambuco, Maranhão, Bahia, Piauí e Rio de Janeiro. A diversidade de lugares de partida assegurou ao simpósio, e agora ao livro, a possibilidade do encontro com sertões múltiplos.

Entender e vivenciar o sertão como sendo múltiplo e, principalmente, dentro de tensões como mudança e permanência, assegura aos pesquisadores, a possibilidade de identificar e analisar os jogos de representações existentes e como estes são postos em circulação. Somado a isto, contribui para entender como as representações produzem sentidos sobre a região e sobre os seus habitantes, como produzem práticas.

Por ser múltiplo, o sertão é dado a ler através de fontes diversas como literatura, xilogravura, cinema, inquérito folclórico, poema, jornal, disco, almanaque, propaganda, fotografia. Cada uma destas fontes, ao ser analisada pelos pesquisadores, nos permitiu o encontro com o sertão único, com o sertão representado, narrado e vivido por cada intelectual estudado, a exemplo de Celso da Silveira, Ademar Vidal, Patativa do Assaré, Manoel Antônio Coriolano e tantos outros que podem ser lidos ao longo do livro.



Ao dizer isto, queremos defender a ideia de que o sertão é múltiplo e é único. Cabe a nós, pesquisadores, sabermos nos mover sabiamente entre a multiplicidade e a unicidade. Sabermos dialogar o sertão único, existente em cada pesquisa, com os sertões múltiplos que habitam a historiografia, que habitam as espacialidades e que habitam em nós. E este exercício, é ensinado a nós pelos pesquisadores reunidos neste livro.

Ao amigos leitores, desejo que a leitura estimule novas pesquisas e novos encontros.

**Paula Rejane Fernandes**

Professora do Programa de Pós-Graduação  
em História do CERES - UFRN





## Sumário

- 15**     **Wilson Seixas e Representações Sobre o Sertão em “Viagem através da Província da Paraíba” (1985)**  
David Jerfeson Pereira; Helder Alexandre Medeiros de Macedo
- 26**     **Patativa do Assaré: Canto o Que Vivo, Vivo o Que Canto (1929-2002)**  
Elaine Alves da Silva; Karine Maria Lima Lopes
- 39**     **Celso Dantas da Silveira: Uma Abordagem Investigativa pelas Lentes da História Cultural**  
Ericlis Dantas de Oliveira; Paula Rejane Fernandes
- 51**     **“Princesa dos Sertões Piauienses”: Oeiras Sob a Ótica do Intelectual Possidônio Nunes Queiroz (1930-1945)**  
Fernanda da Costa de Sousa Santos
- 68**     **Os Mártires de Ontem e de Hoje: O Protagonismo Intelectual do Padre Paulo Herôncio no Seridó Potiguar Junto aos Morticínios de Cunhaú e Uruaçu e suas Disposições Anticomunistas (1935-1937)**  
Flávio Augusto Galvão de Medeiros
- 84**     **Informar, Prever, Curar: Saberes que Guiaram o Sertanejo Ibiarense (1948-1998)**  
Lilian de Lima Beserra



- 98 **O Sertão em Carne e Alma o Cantador, Jornalista e Bacharel Rogaciano Leite e a “Desfolclorização” da Cantoria de Viola**  
Lindoaldo Campos
- 116 **“O Estado Triste, Desanimador e Isolado Deste Alto Sertão”: Manoel Antônio Coriolano e a Província do Rio Grande do Norte (1878-1881)**  
Magno Francisco de Jesus Santos
- 134 **O “Inquérito Sertanejo” de Ademar Vidal: Uma Cartografia dos Hábitos e Costumes**  
Maria Joedna Rodrigues Marques; Joel Carlos de Souza Andrade
- 146 **Airton Maranhão: Um Escritor Subterrâneo e sua Cidade**  
Ruan Carlos Mendes
- 163 **Padre Cícero: Uma Biografia Xilogravada por J. Borges**  
Emmanuelle Oliveira de Lima; Maria Rosário da Silva
- 174 **Entre o Audível e o Visível, a Contracultura: Visualidades no Projeto Gráfico do Disco Trágica Lógica do Absurdo (Cajazeiras, 2003)**  
Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior
- 185 **Luiz Gonzaga, o Garoto Propaganda e suas Representações: ‘Publique Isso para Ficar Documentado’**  
José Cunha Lima; Abrahão Francisco da Costa Filho
- 204 **Ela Se Viu no Filme: A Representação da Mulher no Cinema Nacional Ambientado no Sertão Nordestino de 1999 a 2019**  
Ítala Raiane Trajano Alves
- 218 **“Cidade Invisível”: Uma Análise Urbana**  
Maria Alice Arrais Pereira
- 230 **O Caçador de Onça e o Almanaque Armorial**  
Ruth Maria de Lima Cardoso; Maria do Rosário da Silva



- 240** **Um *Click* nos Sertões: Uma Abordagem Sobre Cultura Fotográfica na Bahia**  
Valter Gomes Santos de Oliveira
- 252** **Entre o Apego e a Aversão, Entre o Amor e o Medo: O Sertão Nordestino Nas Escritas de Oswaldo Lamartine de Faria e Mauro Mota (1950-1970)**  
Maria Samara da Silva
- 268** **Ser Fotógrafo no Sertão: Lidenício Ribeiro e o Ofício da Fotografia em Jacobina**  
Abner Uziel Viana Souza; Valter Gomes Santos Oliveira
- 278** **“Lhe Boto no Serviço Militar Pra tu Aprender a Ter Jeito de Macho”: Análise da Representação do Sertão e do Sertanejo em Big Jato**  
Ravenna Rodrigues Cardoso; Maria Leopoldina Dantas Máximo
- 294** **Dentre os vários sertões, o de Zila Mamede: representações e construções do sertão na obra “O arado” (1959)**  
Benigna Ingrid Aurelia Bezerril
- 310** **Índice Remissivo**





## WILSON SEIXAS E REPRESENTAÇÕES SOBRE O SERTÃO EM “VIAGEM ATRAVÉS DA PROVÍNCIA DA PARAÍBA” (1985)

 David Jurfeson Pereira<sup>1</sup>

 Helder Alexandre Medeiros de Macedo<sup>2</sup>

**A**s palavras sertão ou sertões, carregam consigo sentidos vastos, tendo-se em vista o tempo e os sujeitos que as narraram/narram e fizeram/fazem, das mesmas, vocábulos plurais. Segundo Janaína Amado (1995), sertão enquanto categoria espacial permanece no senso comum e no imaginário do pensamento social brasileiro. Porém, ao contrário de um sertão, apenas, narrado e representado num sentido fechado, não sabemos na verdade os seus limites geográficos. A denominação carrega consigo um entrelaçamento com o poder institucionalizado, que configura os espaços como tais. Há, de certa maneira, vários sertões, o que nos abre a possibilidade de pensar os sertões diante de seu tempo e das narrativas que o representaram.

Seguimos a noção de que os conceitos são construídos, diante de seu tempo, pela fala e escrita de outrem. Do mesmo modo, acreditamos que sertão/sertões, enquanto categorias conceituais, se constroem a partir da fala de alguém, de um ponto de vista, de um olhar para o outro, entrelaçado com

---

<sup>1</sup> Graduando em História (Licenciatura) – Centro de Ensino Superior do Seridó (CERES), Campus de Caicó, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Bolsista PIBIC/CNPq.

<sup>2</sup> Orientador e Professor do Departamento de História (DHC-CERES-UFRN) e Mestrado em História dos Sertões (CERES-UFRN). Doutor em História – Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).



as conjunturas de um determinado tempo. Propomos, então, discutir representações (CHARTIER, 2002) acerca dos sertões da Paraíba, a partir de uma obra da historiografia erudita paraibana produzida no século XX.

O interesse em levar à frente esse estudo nasceu em meados de 2020, quando iniciamos as atividades do Plano de Trabalho *A urbanização pela expansão da pobreza na Paraíba, Nordeste do Brasil: reflexões e análises sobre a economia política da cidade e da urbanização na perspectiva da precarização do trabalho, no estágio atual da Globalização*, vinculado ao PIBIC/UFRN, vinculado ao Projeto de Pesquisa *Urbanização e pobreza na Paraíba, Nordeste do Brasil*, coordenado pelo professor Diego Salomão (Departamento de Geografia – CERES-UFRN). Esse plano de trabalho tem como enfoque a história da Paraíba, na tentativa de perceber, de modo geral, as transformações econômicas e da pobreza no Estado.

Dentre os autores que foram mapeados, no âmbito da historiografia não acadêmica paraibana, encontramos o de Wilson Nóbrega Seixas, autor de “O velho Arraial de Piranhas: Pombal” e “Viagem através da Província da Paraíba”. Construiu-se um laço de identificação com esse autor, haja vista a sua espacialidade de vivência, o município de Pombal – PB, e, em segundo lugar, a ausência de pesquisas mais aprofundadas sobre os seus afazeres no campo historiográfico. De certo modo, um primeiro contato com o autor acendeu a preocupação de pensar os sertões da Paraíba narrados em suas obras. Dentre elas, “Viagem através da Província da Paraíba” (1985). Percebemos, numa primeira mirada, que a publicação da obra se deu no ano em que se comemorou o quarto centenário de um dos marcos da conquista da Capitania da Paraíba, ligado à tomada de posse das terras dos nativos pelos portugueses (GONÇALVES, 2007). É de se supor, assim, que tenha havido um interesse, por parte de Seixas, em fazer uma exaltação política à história colonial da Paraíba, publicando, nesse ano comemorativo, sua obra.

Propomo-nos, assim, estudar mais a fundo a vida e obra do autor, a partir da “Viagem através da Província da Paraíba” (1985), na tentativa de verificar como foram construídas representações de sertão na obra.





Partimos da escrita de Wilson Seixas na referida obra, que se amparou no relato de viagem feito pelo jornal *O Imparcial* para representar um momento político na história da Paraíba. Um relato narrado em 1860, onde tem-se a figura do então presidente de província, Luiz Antônio da Silva Nunes que viajou pela Paraíba reconhecendo o território, que é descrito e analisado no livro. À época, muitos jornais na Paraíba se entrelaçavam politicamente a partidos, liberais e conservadores, como afirmou Seixas (1985).

Ocorre que o nascimento do jornal coincide com a posse de Silva Nunes na presidência da Província da Paraíba, nos levando a pensar que o periódico é uma ferramenta de poder do presidente. Nisso, já aponta Machado e Silva (2013, p. 65), dizendo que “o jornal se tornou um processo de divulgação que o presidente utilizou para anunciar os seus atos”. Desse modo, concluímos que o jornal, ferramenta notoriamente de consagração no século XIX, foi utilizada por Silva Nunes como “uma relação de causalidade circular ligada a circulação de uma população”, dentro do que enunciou Pierre Bourdieu (BOURDIEU *apud* MACHADO; SILVA, 2013, p. 65).

Compreendemos o jornal enquanto objeto cultural, tenho em vista sua especificidade discursiva, seu tempo e contexto político. *O Imparcial* “era de cunho político, literário e noticioso, e era publicado duas vezes na semana pela tipografia de José Rodrigues da Costa, na rua Direita, nº 6, cujo responsável pela publicação era Atilano Chrispiniano da Silva” (MACHADO; SILVA, 2013, p. 64). Tania Regina de Luca (2008) nos leva a indagar acerca dos jornais, em suas amarras políticas e em seus pontos de vista carregados de interesse. Destarte, na análise evidenciamos narrativas que estavam empenhadas em construir representações. O jornal *O Imparcial*, mesmo que afirmado por Silva Nunes – no relato transcrito e comentado por Seixas – como uma fonte de informação objetiva e a parte das disputas políticas, dá a impressão de relações interessadas, um entrelaçamento entre os poderes do presidente da província e do periódico, que, decerto, criam qualitativamente, representações para



aquele. Isto é, analisamos narrativas interessadas, nesse contexto, com viés político e econômico.

Todavia, antes de problematizar tais representações, para cumprir com o objetivo de analisar a escrita de Seixas, direcionamos os primeiros passos para um conhecimento primeiro de quem era o autor e suas produções, a partir de material bibliográfico disponível sobre o escritor erudito. Ressaltamos que a escrita desse trabalho se dá num período delicado do tempo. Atualmente enfrentamos uma crise de saúde em nível nacional, com mais de 420 mil mortes provocadas pela pandemia de Covid-19 e um negacionismo à Ciência e às instituições democráticas que é retroativo para o bem estar do *status quo*. Relata-se que, diante do contexto, de bibliotecas fechadas como também acervos, o possível foi fazer buscas em repositórios digitais como Scielo, Google Acadêmico e Portal de Periódicos da Capes.

Relatamos que foram encontrados dois estudos que focam na figura de Wilson Seixas enquanto historiador. O primeiro, um artigo de Evandro da Nóbrega, intitulado “Um apêndice indispensável sobre o historiador Wilson Nóbrega Seixas” (2012), onde evidenciamos os primeiros achados sobre a vida e produção de Seixas. Outrossim, “Uma viagem ao sertão da Província da Paraíba: relato do presidente Silva Nunes no jornal O Imparcial, 1860” (2013), de Charliton Machado e Fabiana Silva, texto que se debruça a dar visibilidade à primeira viagem ao sertão da Paraíba no século XIX, do presidente Luiz Antônio da Silva Nunes, realizada de 17 de setembro a 17 de outubro de 1860, percorrendo 4 cidades, 13 vilas e demais povoados, fazendas e engenhos. Logo, as obras ajudaram a pensar os caminhos primeiros e como olhar a escrita de Seixas e os interesses do jornal em criar representações.

Wilson Seixas é citado, por Evandro da Nóbrega, como “especialista na História dos Sertões paraibanos”, num estudo biobibliográfico feito pelo autor (NÓBREGA, 2012, p. 67). Acreditamos que isso se evidencia em suas obras, já referidas, “O velho arraial de Piranhas (Pombal)” (1961) e “Viagem através da Província da Paraíba” (1985).



A primeira, lançada originalmente em 1961, pela Gráfica do jornal *A Imprensa*, de João Pessoa – e, posteriormente, com uma segunda edição. Evandro da Nóbrega deixa a entender que, nisso, na busca pelo aprimoramento de suas obras, Seixas era como o temperamento de Leonardo da Vinci: constantemente empenhado em melhorar, em alcançar o ponto máximo de suas produções. O que chama a atenção também era a sua inquietação comportamental, que lhe gerava tristeza ao tentar chegar ao máximo da veracidade de suas representações.

A segunda obra encontrada, analisada neste texto, foi publicada em 1985, pela União Cia. Editora da cidade de João Pessoa. O escrito presta um serviço à cultura paraibana, como também se trata de uma obra que evidencia as redes políticas na Paraíba à época do Império. Seixas a compôs a partir do relato de viagem do presidente de província Silva Nunes, sem um rigor teórico, crítico e interpelativo, como afirma Raimundo Nonato Batista, autor do prefácio do livro (BATISTA, 1985). O que Seixas compõe é um delineamento do cenário político da época, evidenciando os projetos econômicos e políticos para a província, as tensões entre partidos liberais e conservadores, a figura de Silva Nunes e sua viagem, e, por fim, sendo interessante para essa análise, uma breve explanação sobre os jornais da época.

Segundo Nóbrega (2012), Wilson Nóbrega Seixas nasceu em Pombal, Estado da Paraíba. Todavia, não foi possível encontrar no artigo daquele uma data para o nascimento do historiador analisado.<sup>3</sup> Sabe-se que o mesmo iniciou seus estudos primários na mesma cidade, na escola pública regida pelo professor Newton Seixas, seu pai. Concluiu seus estudos secundários no tradicional Lyceu Paraibano, matriculando-se depois na Faculdade de Odontologia do Recife, onde se formou no ano

<sup>3</sup> Segundo o Blog “Contando Saudade”, administrado pelo contador Paulo Sérgio, de Pombal-PB, o nascimento de Wilson Seixas se deu em 1916 (SÉRGIO, Paulo. Wilson da Nóbrega Seixas (Historiador), 15 de julho de 1916 a 11 de março de 2002. **Contando Saudade** (Blog). Disponível em: <http://contandosaudade.blogspot.com/2012/07/wilson-da-nobrega-seixas-historiador-15.html>. Acesso em: 05 jun 2021)



de 1948. Em pouco tempo sua ação no campo historiográfico teve início. Em 1959 escreveu o que seria o seu primeiro trabalho, fruto das reflexões sobre o municipalismo e seus problemas, desenvolvendo em sua escrita sobre a cidade de Pombal e seus problemas prioritários. Porém, as informações sobre esse primeiro feito ainda são esparsas. Precisa-se de uma pesquisa mais efetiva para tratar do tema.

Ainda na década de 1960 passou a assumir cargos importantes no Estado da Paraíba. Foi cirurgião-dentista por nomeação como também assumiu cargo no ano de 1964 no Departamento Nacional de Obras Contra as Secas (DNOCS), logo depois da transformação desse órgão em Autarquia Federal. Em 1965 faz ingresso no Instituto Histórico e Geográfico Paraibano (IHGP) como também no Instituto de Genealogia e Heráldica (IPGH). Seu falecimento ocorreu a 11 de março de 2002, em João Pessoa, aos 86 anos de idade e com 37 anos de atividades no IHGP, onde ocupava a Cadeira n.º. 15, cujo patrono é Fernando Delgado Freire de Castilho (NÓBREGA, 2012).

Perguntamo-nos do que se trata a obra desse dentista que percorreu durante vários anos de sua vida o caminho da escrita da história, tendo, como evidenciamos, uma participação efetiva no IHGP. Expressamos que a obra “Viagem através da Província da Paraíba”, de Seixas tem por intuito reunir em volume o roteiro de viagem realizada pelo senhor Luiz Antônio da Silva Nunes, que até aquele momento só havia sido publicada pelo jornal *O Imparcial*. O então presidente da província percorreu no ano de 1860, a cavalo, “todo o território” paraibano, visitando povoados, vilas e cidades com o objetivo de ver e sentir, *in loco*, as necessidades daquele povo. A viagem resultava de interesses administrativos e preocupações do presidente com a receita provincial, que andava baixa, como também com a fraqueza do comércio e da agricultura. (BATISTA, 1985, p. 8).

Feita a leitura da obra, evidencia-se que em algumas seções o autor tem por objetivo nos situar na história, delineando as tensões do cenário político, os projetos administrativos e os jornais em voga na



Paraíba da segunda metade do século XIX. *O Imparcial* surgiu logo após a ascensão de Nunes ao cargo de presidente da província, sendo suas narrativas pouco comentadas e criticadas por Seixas. Esse não tem, nesse livro, uma preocupação crítica em problematizar, na escrita da História, os trâmites políticos. Expõe as conjunturas sociais e políticas, guia o relato e deixa os leitores fazerem suas problematizações historiográficas. Desse modo, o sertão é delineado assim, à maneira política com viés econômico, representado como espaços a serem conhecidos, evidenciados para serem explorados (MORAES, 2003, p. 7).

Mais de cem anos após a primeira publicação de *O Imparcial*, em sua escrita, Wilson Nóbrega Seixas nos mostra os embates políticos e os jogos de poder, que envolvem tanto um cenário de tensão entre liberais versus conservadores como uma província com o seu sertão sendo representado a partir desses interesses. As muitas visitas feitas pelo presidente da província a escolas e a cadeias e câmaras das cidades, vilas e povoados dão espaço para falas que representam um sertão atrasado, com problemas estruturais, à espera do progresso. Várias escolas, por exemplo, na época, não dispunham de professores qualificados.

Acreditamos que nosso trabalho evidencia uma faceta que é cara para Roger Chartier, quando o mesmo nos instrui a

penetrar no dédalo das relações e das tensões que constituem as sociedades e as culturas. A partir de um ponto de entrada particular (um acontecimento, obscuro ou maior, o relato de uma vida, uma rede de práticas específicas) considerando que não há prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido a seu mundo (CHARTIER, 2002, p. 66)

Penetramos a escrita de Seixas a partir de um acontecimento relatado, que, por conseguinte, evidencia sujeitos e grupos políticos em tensão representando o seu mundo, que no caso dessa análise, são os sertões da Paraíba. Nossa análise em busca das representações de ser-



tão/sertões consiste em descolar do texto a sua passividade, desnaturalizando-o, historicizando-o. Para nós, ele tem um corpo, um espaço, relação consigo e com o outro, como também, um tempo. Esse tempo é o do século XIX, de uma política econômica regida pelo Império, onde a voga é mapeamento de espaços, como fez D. Pedro II, no ano de 1859, quando viajou pelas províncias do Norte e visitou Espírito Santo, Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco e Paraíba, uma viagem cuja duração foi de quatro meses. Destarte, a ideia de sertão como espacialidade a ser conhecida, carente de civilização, da forma como nos fala Antonio Carlos Roberto de Moraes:

No período imperial, os sertões brasileiros foram definidos como um locus da barbárie, sendo sua apropriação legitimada como uma obra de civilização. Conhecer, conectar, integrar, povoar, ocupar, são metas que contrapõem a modernidade ao sertão, qualificando-o como o espaço-alvo de projetos modernizantes, recebendo destaque o estabelecimento de comunicações, notadamente por meio do telégrafo e de ligação ferroviária (MORAES, 2003, p. 6)

Um sertão que é penetrado pelo olhar dos visitantes, pelos interesses de Silva Nunes e sua administração provincial. Sua comitiva chegou na Vila de Pombal – PB no dia 5 de outubro de 1860, numa manhã daquele início de mês, se instalando na residência do Dr. Tertuliano Thomaz Henrique, juiz de direito da comarca. A cidade foi a trigésima a ser visitada pelo então Presidente de Província naquele ano. Ele almoçou acompanhado de sua comitiva como também do juiz municipal e do promotor público, João Leite Ferreira e tenente Anselmo. E, “no dia seguinte, o senhor presidente saiu para visitar a matriz, casa de mercado, da câmara, a cadeia e o cemitério daquela vila” (SEIXAS, 1985, p. 91). O que se relata dessas visitas é que

A igreja matriz precisa de reparos; a casa de mercado oferece cômodo para as feiras nos sábados; a cadeia precisa de reparos,



para os quais foi autorizado ao dr. Juiz de direito; o cemitério está em alicerces, com abundância de material, tudo a custa de particulares, e bem assim a casa da câmara, que está prestes a receber a coberta, para esses últimos edifícios prometeu o S. Exa. o auxílio com que pudesse comportar os cofres públicos (SEIXAS, 1985, p. 91-2)

Outro parecer que visava atender às necessidades estruturais da Vila de Pombal dizia respeito à escola de instrução primária do sexo feminino, que se encontrava fechada diante da ausência de professora. O relato pontua a incapacidade da professora para o magistério, além do número pequeno de alunos que ali podia se encontrar. Em resumo, as noções de sertão até a chegada desse ponto evidenciam o que já foi pontuado anteriormente: um sertão instável, em busca de melhor estabilidade econômica e estrutural. Outrossim, os sertões da Paraíba também são pensados nessa viagem em seus limites geográficos, evidenciando assim, suas dimensões geopolíticas que abarcam a dúvida das fronteiras dessas áreas com aquelas do Rio Grande do Norte.

Encontramos, assim, na obra de Wilson Seixas aqui analisada, representações de sertão permeadas de interesse político, econômico e administrativo. Os sertões da Paraíba são delineados pela falta de educação e pela presença de estruturas físicas que precisavam de reparos para que pudessem funcionar adequadamente. A escrita de Seixas, como já foi dito anteriormente, não tem o interesse de problematizar tais noções, mas, sim, de dar a ver, para as gerações posteriores, importantes fontes de informação para o conhecimento dessa história.

É evidente que Wilson Seixas é um homem de seu tempo, com muitas vertentes que nos levantam a pergunta acerca de quanto os seus trabalhos foram influenciados pelo tipo de História que se produzia nos institutos históricos e geográficos brasileiros de então. Dito isso, ressaltamos a importância de estudá-lo para conhecer melhor a sua produção historiográfica no contexto mais amplo da escrita da História na/da Paraíba.



Seixas teve uma atuação constante no jornal O Norte, periódico encerrado e que circulou no período de 1908 a 2012, em João Pessoa. Em 2014 houve a notícia de que a Biblioteca Central da UFPB recepcionaria arquivos fotográficos e exemplares do jornal<sup>4</sup>. Logo, planejamos fazer uma visita a esse acervo, futuramente, para tentar colher materiais que embasem trabalhos vindouros, onde pretendemos nos acerrar de outras leituras de tempo, usos do passado e representações de sertão no conjunto dos escritos de Wilson Seixas.

## REFERÊNCIAS

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

BATISTA, Raimundo Nonato. Prefácio. In: SEIXAS, Wilson Nóbrega. **Viagem através da província da Paraíba**. João Pessoa: A União, 1985. p. 7-8.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002. Cap. 2. p. 61-79.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 111-153.

MACHADO, Charliton José dos Santos. Uma viagem ao sertão da Província da Paraíba: relato do presidente silva nunes no jornal o imparcial, 1860. **Revista Irice**, Rosário (Argentina), n. 25, p. 61-84, 2013. Semestral. Disponível em: <https://ojs.rosario-conicet.gov.ar/index.php/revistairice/article/view/v25n25a03>. Acesso em: 15 maio 2021.

MORAES, Antonio Carlos Robert. O Sertão: um “outro” geográfico. **Terra Brasiliis**, São Paulo, n. 4-5, p. 1-8, 1 jan. 2003.

---

<sup>4</sup> Isso se confirmou quando fizemos uma busca rápida pelo portal virtual da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). A página nos informa que no ano de 2014 a administração da Instituição e a Superintendente de Projetos Corporativos dos Diários Associados, Vânia Caldas, já estavam à espera de receber os acervos fotográficos e de exemplares do Jornal O Norte. Disponível em: <http://www.ufpb.br/antigo/content/universidade-dever%C3%A1-receber-acervo-do-jornal-o-norte>. Acesso em: 05 jun 2021.





NEVES, Erivaldo Fagundes. Sertão como recorte espacial e como imaginário cultural. **Politeia**, Vitória da Conquista, v. 3, n. 1, p. 153-162, 2003.

NÓBREGA, Evandro da. Um apêndice indispensável sobre o historiador Wilson Nóbrega Seixas. In: MELLO, José Octávio de Arruda (Org.). **A Paraíba por si mesma**. Campina Grande: Eduepb, 2012. p. 67-77.

SEIXAS, Wilson Nóbrega. **Viagem através da província da Paraíba**. João Pessoa: A União, 1985.

SEIXAS, Wilson Nóbrega. **O velho arraial de Piranhas**: no centenário de sua elevação a cidade. 2. ed. Grafset: João Pessoa, 2004.



# PATATIVA DO ASSARÉ: CANTO O QUE VIVO, VIVO O QUE CANTO (1929-2002)

 Elaine Alves da Silva<sup>1</sup>

 Karine Maria Lima Lopes<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

**A**ntônio Gonçalves da Silva foi estudado por vários pesquisadores, majoritariamente vinculados aos programas de pós-graduação de Letras, como um poeta popular e cantador do sertão. Nascido no dia 5 de maio de 1909, ele vivenciou sua infância em Serra de Santana, um município de Assaré, e enfatizou as intempéries do sertão cearense ao enfatizar as lutas e injustiças sociais sofridas tanto pela classe camponesa quanto pelos operários<sup>3</sup>. O literato em análise foi agricultor, repentista, poeta da literatura de cordel; interrompeu sua trajetória de estudos após a morte de seu pai em 1917 e trabalhou na produção de algodão (ANGELO, 1999). Patativa do Assaré se apropriou de vários estilos literários, incluindo-se a literatura regionalista produzida durante a terceira geração do modernismo brasileiro,

---

<sup>1</sup> Graduada em História (Licenciatura) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

<sup>2</sup> Graduada em História (Licenciatura) pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN - campus Natal) e mestranda pelo Programa de Pós-Graduação “História & Espaços” (PPGH-UFRN, 2022-2024).

<sup>3</sup> Especificamente na coletânea “Cante de lá eu canto de cá” (1978).



como por exemplo as obras de Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e Guimarães Rosa.

A partir de 1929, ano em que o poeta conheceu o jornalista cearense José Carvalho de Brito, foi reconhecido como escritor e teve seus primeiros textos publicados no jornal “Correio do Ceará”. Sob a inspiração do latinista José Arraes de Alencar, o primeiro livro desse literato foi publicado em 1956, com o título “Inspiração Nordestina”. Tratava-se de uma coletânea de poemas que ganharam maior repercussão com a gravação do poema “Triste Partida”, em 1964, por Luiz Gonzaga (1912-1982) e do poema “Sina” pelo cantor Raimundo Fagner em 1972. Em 1978, lança a coletânea “Cante Lá que Eu Canto Cá” e se engaja na luta contra a ditadura civil-militar (1964). Em 1979, voltou a morar em Assaré. O escritor saiu de sua vila natal aos vinte anos e a partir da década de 1930 construiu uma rede de sociabilidades com outros intelectuais que compararam sua poesia à tradição oral, concebendo-a como uma associação entre o poeta, o sertão e o público.

O autor ganhou notoriedade nas feiras de agricultores na cidade do Crato. Em 1995, recebeu a “Medalha José de Alencar” pelo então presidente do país, bem como recebeu em vida o título de doutor honoris causa em diversas universidades, tais como a Universidade Regional do Cariri (URCA), a Universidade Federal do Ceará e a Universidade Estadual do Ceará, em 1989. O universo poético no qual esse intelectual se insere remonta à literatura popular, associada às mudanças infraestruturas na região nordeste, entre o início do século XX e os anos iniciais do século XXI. Ele foi reconhecido na imprensa local, especialmente em periódicos como o “Diário de Pernambuco”, no ano de 1979, como poeta social das mazelas do sertão nordestino (MISTICISMO na voz de um poeta popular. *Diário de Pernambuco*, Recife, 20 ago. 1978. p.1). Observamos a recorrência de temáticas interligadas à seca, ao plantio e à natureza em seus poemas que incorporaram “uma voz que ecoa o presente e a memória” (MEDEIROS, 2009, p. 43).

Sob essa ótica, buscamos investigar como o escritor supracitado construiu sua produção poética, do ponto de vista histórico, em diá-



logo com outros intelectuais. Isso porque, ao levantarmos o conjunto de dissertações, teses, artigos e ensaios relativos ao tema, identificamos que a maioria das produções se vincula ao campo da literatura, especialmente com análises relativas à situacionalidade do discurso, bem como as estratégias semânticas e sintáticas empregadas por Patativa para estabelecer aproximações entre o autor e seus interlocutores. Segundo Poliana Barnabé Leonardi, a poética em questão alinha-se ao tempo cíclico da poesia popular, bem como a construção de um campo de aproximação com o irmão sertanejo, o emprego da linguagem conotativa e o uso de pronomes possessivos. Consequentemente, segundo o autor, destaca-se a elaboração “de um ritual discursivo que visa interpelar, interrogar, destinar, construir um ritual discursivo e indagar os leitores” (LEONARDI, 2009, p. 46).

Paralelamente, outros pesquisadores identificaram o processo de construção de “um texto cultural” na obra de Assaré, compreendida como espaço de acolhida, lugar em que o sujeito se faz e se reconhece. Os discursos do poeta interagem nos enunciados e experiências “ancoradas na escrita e vocalizadas na ancestralidade” (BRITO, 2009, p. 16), marcadas pela adaptação do texto nas convenções e variações linguísticas da fala do sertanejo, como a projeção tônica das palavras paroxítonas. Outros memorialistas, como Gilmar de Carvalho, concluíram que o estilo poético do artista se alinha à performance, atinge o ouvinte e encontra nesta cumplicidade, sobretudo com o lançamento do livro “Patativa do Assaré: um pássaro liberto” (2001). Assim, pretendemos investigar também quais representações esse intelectual construiu sobre os sertões, assim como as intersecções entre a cultura popular e erudita.

Ele se utilizou de fontes orais e do diálogo com o poeta por meio de entrevistas, contudo identificamos uma lacuna dessa produção no que concerne à análise da historicidade dessa literatura popular, as vinculações da poética com as transformações sociais e políticas em curso, sobretudo no que tange à produção da região nordeste como região, à construção do sertão como categoria política, aos percalços da imple-



mentação da reforma agrária no Brasil e ao contexto político atrelado à ditadura civil-militar e à redemocratização do país. Não pretendemos abarcar todas essas possibilidades investigativas, mas sim identificá-las ao longo de uma seleção de poemas retirados das coletâneas “O Canto da Patativa (1966), “Canta de lá que eu Canto de Cá” (1978) e “Aqui tem Coisa” (1994), além do documentário “Patativa do Assaré-Ave Poesia” (2009), dirigido por Rosemberg Cariry.

## A POESIA DE PATATIVA DO ASSARÉ E SUAS PARTICULARIDADES

O poeta, popularmente conhecido pelo seu nome artístico, Patativa do Assaré (1909-2002), é considerado um dos maiores representantes da cultura popular nordestina, personagem-chave do panteão dos representantes da arte popular brasileira do século XX. Seus poemas transpuseram as fronteiras da aridez da caatinga. Representante de uma literatura oral engajada seus poemas apresentam um caráter popular e social, além de expor a sua vivência como homem do campo, deixando claro os laços de afetividade entre o poeta com o sertão, como também, a sua identificação com a identidade sertaneja. Além disso, a sua poesia é um chamado para excluídos à luta e ao envolvimento social e político. Hoje, Patativa do Assaré é reconhecido nacional e internacionalmente. Além de ter sua obra estudada na Universidade de Sorbonne, França.

O seu nascimento, como muitas outras crianças, aconteceu em casa, no Sítio dos pais na Serra de Santana, distante 18km do centro de Assaré, no dia 05 de março de 1909. Seus pais, os agricultores Pedro Gonçalves da Silva e Maria Pereira da Silva, logo cedo, o ensinaram o meio de subsistência da família a agricultura. A necessidade de ajudar no sustento da família, fez com que Patativa entrasse tardiamente na escola, só aos 12 anos ele foi apresentado à educação formal, aprendeu a ler e a escrever, mas sua passagem foi rápida como o voo do Patati. O contato com a poesia ocorreu, ainda, na infância:



De treze a quatorze anos comecei a fazer versinhos que serviam de graça para os serranos, pois os sentidos de tais versos eram os seguintes: brincadeiras de noite de São João, testamento de Judá, ataque aos preguiçosos que deixavam o mato estragar os plantios da roça (ASSARÉ, 1999, p. 05). Com uma memória invejável, Patativa se diferenciava dos poetas de bancada, como eram conhecidos os cordelistas, as suas composições tinham como cenário a natureza nordestina. A maioria dos seus poemas foram concebidos no momento de labor:

(...) muita gente num sabe como é que eu componho os meus poemas. Não é escrevendo! É ... faço a primeira estrofe deixo retida na memória. A segunda, do mesmo jeito; a terceira e assim por diante pode ser um poema de trinta estrofes. Quando eu termino, eu estou com todas elas retidas na memória, aí é que passo para o papel. Sempre fiz verso assim! Meu trabalho manual diariamente nunca interrompeu a minha missão de poeta, de simples poeta, de simples poeta do povo, cantando a nossa terra, a nossa vida, a nossa gente, viu? (ASSARÉ apud CARVALHO, 2002a, p.13).

O intérprete do sertão, nosso poeta não se omitiu, frente a injustiças sociais. De acordo com Patativa “eu sou caboclo roceiro que, como poeta, canto sempre a vida do povo. O meu problema é cantar a vida do povo, o sofrimento do meu Nordeste” (ASSARÉ, 2005, p.17). Assim, fez dos seus poemas espaços de denúncia. No poema “Prefeitura sem Prefeito”. O poema com rimas ácidas e bem-humoradas, criticou a atuação do prefeito de sua cidade, a sua poesia não agradou o grupo político do prefeito de Assaré, que censurou o poeta, por reivindicar do gestor uma atuação responsável. Patativa ficou preso na cadeia por um dia.

Nessa vida atroz e dura  
Tudo pode acontecer  
Muito há de se ver  
Prefeito sem prefeitura;  
Vejo alguém que me censura



E não fica satisfeito  
 Porém, eu ando sem jeito,  
 Por ver meu Assaré  
 Prefeitura sem prefeito.

Não ter literatura,  
 Nunca pude discernir,  
 Se poderá existir  
 Prefeito sem prefeitura.  
 Porém, mesmo sem leitura,  
 Sem nenhum curso ter feito,  
 Eu conheço do direito,  
 E sem lição de ninguém  
 Descobri onde é que tem  
 Prefeito sem prefeitura  
 (...)

No poema “prefeitura sem prefeito” Patativa não se intimida pela censura imposta pelo político criticado “Vejo alguém que me censura” com seu compromisso com o social, não se refutou em denunciar os políticos, até mesmo de âmbito nacional. Ele não se intimida por não ter formação “mesmo sem leitura” a sua formação como indivíduo consciente dos seus direitos, foi adquirida através das experiências vividas. Patativa exaltou, também, o seu lugar de origem, o seu sertão, no poema “O Poeta da Roça”.

Sou fio da mata, cantô da mão grossa  
 Trabaio na roça de inverno e estilo  
 A minha chupana é tapada de barro  
 Só fumo cigarro de paia de mio

Sou poeta de brenha, não faço o papé  
 De argum menestré, ou errante cantô  
 Que veve vagando, com sua viola  
 Cantando, pachola, à percura de amô  
 Não tenho sabença, pois nunca estudei



Apenais eu seio o meu nome assiná  
 Meu pai, coitadinho! Viva sem cobre  
 E o fio do pobre não pode estuda

Meu verso rasteiro, singelo e sem graça  
 Não entra na praça, no rico salão  
 Meu verso só entra no campo da roça e dos eito  
 E às vezes, recortando feliz mocidade  
 Canto uma sodade que mora em meu peito

Esse lindo poema, Patativa do Assaré, usa a linguagem caipira como uma marca da sua poesia, uma atitude de resistência à repressão linguística. O poeta se apresenta ao ouvinte “Sou fio da mata / cantô da mão grosa / Trabaio na roça de inverno e estio / A minha chupana é tapada de barro / Só fumo cigarro de paia de mio”, valorizando os elementos e hábitos do cotidiano que o identifica como sertanejo. Como bem avaliou Paulo César Lopes, “Patativa do Assaré não se revela um gênio isolado, perdido na pobreza sertaneja, mas um filho desse sertão e dessa cultura, fazendo de sua obra uma síntese de sua gente” (LOPES, 2003, p. 12-13).

## PARALELOS E DIFERENÇAS ENTRE A LITERATURA POPULAR E ERUDITA

Em relação aos poetas que transitam no circuito erudito, encontramos algumas semelhanças no desejo, em enaltecer as belezas do sertão. Uma referência em poemas regionais, o mineiro João Guimarães Rosa (1908-1967), considerado pela crítica e também pelo público como um dos maiores escritores de língua portuguesa de todos os tempos. Rosa deu vida a seu próprio universo sertanejo. A travessia descrita na obra “Grande Sertão Veredas”, trata-se de uma obra pós-moderna, mais especificamente a geração de 45.

O sertão é um mundo interativo, mítico e pulsante, um espaço existencial. Riobaldo ex jagunço é quem narra as alegrias, as descober-





tas, os encontros e desencontros existentes no monólogo. Essa forma de tratar o sertão, como o palco dos acontecimentos sociais e culturais muito se assemelha com a forma trabalhada por Patativa, claro, salientando que Patativa diferente de Rosa detinha a vivência. Foi inovador na literatura regionalista, pois abandonou o uso quase caricato de retratar o homem do campo e seus hábitos e costumes, além de um oásis de metáforas, aliterações, ritmo, neologismos e aforismos. De acordo com Lopes (2003, p. 11), “enquanto Rosa é um autor de fina cultura e erudita, que olha com amor e respeito para cultura do sertão, dialogando seriamente com ela, Patativa é o artista formado pela cultura popular que olha e dialoga com a cultura erudita”.

Patativa do Assaré transitou em diferentes espaços da tradição oral, cantos, contos, lendas, provérbios etc. Curioso em entender a sua terra e a sua gente, ele buscou o que procurava nos jornais, revistas e principalmente os poetas da língua, de Camões a Machado de Assis, sendo Castro Alves o seu escritor favorito. É nessa ligação que o poeta foi construindo sua identidade de eu-lírico. De acordo com Aguiar e Corte “real- vivido encontra eco no real poético” (AGUIAR; CORTE, 2003, p.174). O poeta atribuiu o seu rico vocabulário ao diálogo incessante com a leitura.

## O ENGAJAMENTO DA POESIA DE PATATIVA DO ASSARÉ NA LITERATURA POPULAR

A linguagem empregada na obra do escritor, a presença de traços biográficos e a interlocução dessa produção com o público a caracterizam como literatura popular. Os meios de comunicação de massa como o rádio e a televisão amplificam “a voz do poeta, retirando-a do espaço interativo de co-presença das feiras, para levá-la a outros contextos e submetê-la a outras percepções e leituras” (LEONARDI, *op. cit.*, p. 18). Concomitantemente, o problema das secas no Nordeste aparecia em diversas produções literárias como um fenômeno climático noticiado



pelos veículos da imprensa desde a colonização e, nas décadas finais do século XIX, foi transformado em problema pelas elites que tencionavam sustentar sua dominação e exploração secular nesta área do país (JÚNIOR, 2010, p. 120). Diferentemente, Patativa do Assaré retrata a questão das secas por meio do uso da poesia como fator de denúncia social, com ênfase no sertão como “espaço do vivido no passado e no presente, a ser recuperado pelo viés da memória, mas também no continuou do instante presente” (MEDEIROS, *op. cit.*, p. 11).

O sertão, no poema “Dois Quadros”, aparece como espaço de acolhida, lugar em que o sujeito vivencia injustiças sociais, se reconhece na topografia da região e agencia um processo de transformação de sua condição de trabalhador rural ou de imigrante para o sul do país. Destarte, o poeta cria várias dicotomias entre a imagem de um povo desprovido de pão e de veste, por um lado, e as transformações da paisagem provocadas pelas chuvas: “quando chove, tudo é riso e festa/O campo e a floresta prometem fartura/Escutam-se as notas agudas e graves/Do canto das aves louvando a natura”. Ele delinea a imagem de um caboclo que planta a semente na terra molhada e aprecia o compasso sincrônico entre a terra, os vagalumes, as flores e os dias que despontam.

Para o poeta, a identidade do sertanejo compõe-se dessa mistura entre duas perspectivas: o homem que trabalha e aprecia a paisagem e, em contrapartida, a apropriação da mão de obra do nordestino para “fazer o progresso de nosso país”<sup>4</sup>. Trata-se, portanto, de uma literatura marginal que não menospreza o papel do trabalhador enquanto sujeito, já que foi construída por um poeta que vivenciou o que escreve. É partícipe desse mundo sertanejo, vivenciando suas particularidades e o seu cotidiano. Sob uma ótica diferenciada, a prosa poética de Graciliano Ramos, intitulada “Vidas Secas”, publicado em 1938, retrata a trajetória miserável de uma família de retirantes sertanejos que se deslocam de

<sup>4</sup> Patativa do Assaré, em “Inspiração e fulô”. (Organização Antônio Gonçalves da Silva). Rio de Janeiro: editora Vozes, 1990. (Grafia original).



modo provisório para áreas menos castigadas pela seca, sem recursos financeiros e com precárias condições de vida. Inspirado na segunda fase do Movimento Modernista, o romance regionalista, o escritor remete-nos à concepção de que o homem se animalizou em decorrência de suas condições subumanas de sobrevivência.

Como salientou Nelci Alves Coelho Silvestre, “o romance em questão tem como tema a luta de uma família camponesa pela sobrevivência contra os flagelos da seca, a exploração e opressão do latifúndio” (SILVESTRE, 2015, p. 64). Trata-se de uma narrativa que ressalta o homem hostilizado pelo ambiente, pela terra e pela cidade, como podemos exemplificar na passagem em que o narrador - utilizando-se de um discurso indireto - ressalta que a viagem de Fabiano, homem rude do sertão, sua mulher Sinhá Vitória e seus filhos com traços do determinismo geográfico e social. Nota-se a utilização de uma linguagem substantiva e concisa:

A viagem parecia-lhe sem jeito, nem acreditava nela. Preparara-a, tornara a prepará-la, e só se resolvera a partir quando estava definitivamente perdido. [...]. Tinham deixados os caminhos, cheios de espinho e seixos, fazia horas que pisavam a margem do rio, a lama seca e rachada que escaldavam os pés (RAMOS, 1994, p.117).

Em Patativa do Assaré, o sertão nordestino é palco de injustiças sociais e de esperança, já que é concebido como lugar de luta pela sobrevivência, mas também de lugar de penitência e de grandeza. Os seus anseios de aproximação entre autor e leitor o motivaram a eliminar grupos consonantais, adequar a grafia à linguagem do sertanejo e se utilizar da memorização. Nesse sentido, é possível afirmar que as acepções sobre o sertão em poemas como “A morte de Nanã” apresentam fraturas e discrepâncias, já que a própria cultura é criada apresenta camadas ocultas de sentido para diferentes classes sociais. Como assinalou Edward Shils, “a integração existente numa dada altura numa sociedade não é uma integração de todos os seus membros ao mesmo tempo” (SHILS, 1992, p.



153). Essa afirmação pode ser percebida no trabalho de Janaína Amado na medida em que a autora destaca que própria definição do sertão é uma categoria recorrente na historiografia brasileira e não aparece como um conceito unilateral em diferentes períodos históricos, visto que são as crenças e seus conteúdos que constituem a cultura.

Durante o século XVI e XVII, o sertão foi incorporado aos relatos de viajantes e cronistas que visitaram o país, assim como nas tentativas de produção de uma história do Brasil, elaboradas por Frei Vicente Salvador. Nas primeiras décadas do século XX, diferentemente, a temática ganha contornos mais firmes no ambiente político e intelectual do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, nos quais as obras de Varnhagen e Oliveira Viana privilegiam a categoria sertão na produção da nação. A partir da década de 1950, sociólogos e antropólogos, como Neide Esterci (1972), passaram a estudá-lo e reconhecer a sua relevância para o entendimento da formação cultural do país.

Assim, a análise da obra de Patativa do Assaré em perspectiva comparada com a literatura regionalista evidencia que a própria polivalência dos usos do termo sertão e da literatura de denúncia social. Como estudou Amado (1995), a palavra “sertão” é multifacetada, pois designa tanto a região nordeste quanto o extremo oeste do estado de Santa Catarina, uma área interiorana do estado de São Paulo, bem como áreas de fronteiras, especificamente no caso do Amazonas e do Rio Grande do Sul. Esse caráter multifacetário do vocábulo atesta a viabilidade de estudá-lo como categoria espacial, o que significa examinar as transformações sociais, econômicas e políticas, mas sobretudo considerar a importância da meta-histórica do espaço para a História. Segundo Renato Amado Peixoto (2019, p.19), “torna-se necessário aclarar uma dupla condição de investigação e um duplo uso da categoria “espaço”, de modo que se possam eliminar numerosas ambiguidades e confusões na abordagem histórica do espaço”.

Quando pensamos o sertão enquanto uma categoria cultural, a literatura ocupa uma função privilegiada. Por meio da narrativa, o es-



paço é definido e ressignificado até se transformar, propriamente, em “lugar”. Em uma perspectiva mais etnológica, os “lugares” são centros aos quais atribuímos valor e onde são satisfeitas as necessidades biológicas, tais como comida, água, descanso e procriação, em outras palavras, significa “segurança” (TUAN, 2005, p. 3-6). O lugar, no caso da poesia do escritor em questão, é a cultura nordestina, vivida concretamente e incorporada por uma literatura que estimula o engajamento dos ouvintes e leitores na reivindicação de um país mais igualitário e menos díspare.

## CONCLUSÕES

Patativa do Assaré, poeta e sertanejo se valeu de suas poesias para denunciar as injustiças sociais que atingem de forma contundente o povo do nordestino. Como poeta oriundo do sertão compartilhou o conhecimento de sua gente, o seu cotidiano e os encontros e desencontros entre a cidade grande e o mundo rural.

A sua obra apresenta grande relevância para literatura brasileira, algo que deve ser reverenciado, pois, ainda, é vista por muitos como uma “literatura marginalizada”, menor. Como porta-voz do sertão, como era conhecido pelos seus admiradores, deu voz a um grupo social, muitas vezes, silenciando ou estereotipado pelos que escreveram sobre o sertão, sua gente e sua cultura. Podemos dizer que Patativa do Assaré se diferencia de outros escritores, pois é participante dos acontecimentos que espiravam às suas poesias.

Desse modo, Patativa do Assaré fez “ dos noventa e três anos de sua vida um longo poema épico sobre a terra, o trabalho, e as condições de vida de sua (nossa) gente” (CARVALHO, 2002a, p. 8).



## REFERÊNCIAS

AGUIAR, R. H. de; CONTE, D. Patativa do Assaré: o canto ilimitado. In: PUHL, P. R.; SARAIVA, J. A. (Org.). **Processos culturais e suas manifestações**. Novo Hamburgo: Universidade Feevale, 2013.

ALBUQUERQUE JR, Durval M. Palavras que calcinam, palavras que dominam: a invenção da seca do Nordeste. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo: ANPUH/Marco Zero, vol. 15, n° 28, p. 111-120. 1995.

AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.8, n.15, 1995, p. 145-151.

ANGELO, Assis. **O Poeta do Povo. Vida e Obra do Patativa do Assaré**. São Paulo: Ed. CPC-UMES, 1999.

ASSARÉ, Patativa do. **Inspiração Nordestina**. 13 ed. Assaré: UECE, Ceará. 1999.

BRITO, Antônio Iraildo Alves de. **Poética sertaneja: aspectos do sagrado em Patativa do Assaré**. (Dissertação Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade). Universidade de Caxias do Sul, UCS, 2009.

CARVALHO, G. **Patativa poeta pássaro do Assaré**. Fortaleza: Omni, 2002a.

LEONARDELI, Poliana Bernabé. **Patativa do Assaré: oralidade, memória e religiosidade**. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal do Espírito Santo, UFES, 2009.

LOPES, P. C. História e esperanças de um artista do povo. Introdução. In: ANDRADE, C. H. S. **Patativa do Assaré: As razões da emoção (capítulos de uma poética sertaneja)**. Fortaleza: Editora UFC / São Paulo: Nankin Editorial, 2003.

MEDEIROS, Vera Lúcia Cardoso. Representações do sertão em Patativa do Assaré. **Nonada**: Letras em revista, Porto Alegre, v. 2, n.13, out. 2009.

PATATIVA DO ASSARÉ. **Ispinho e Fulô**. São Paulo: Hedra, 2005.

PEIXOTO, R. **Cartografias Imaginárias**. Natal: Edição do Autor, 2019.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 68 eds. Rio de Janeiro: Record, 1994.

SHILS, E. **Centro e Periferia**. Lisboa: Difel, 1992. p. 150-167.

SILVESTRE, Nelci Alves Coelho. Os Retirantes em Vidas Secas (1938), as Vidas Secas em Os Retirantes (1944). In: **Interfaces**, São Paulo, v. 6 n. 2. out. / dez. 2015.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 2005.



# CELSO DANTAS DA SILVEIRA: UMA ABORDAGEM INVESTIGATIVA PELAS LENTES DA HISTÓRIA CULTURAL

 Ericlis Dantas de Oliveira<sup>1</sup>

 Paula Rejane Fernandes<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

Celso Dantas da Silveira é natural da cidade de Assú, nasceu no ano de 1929, é filho de João Celso Filho e de Maria Leocádia Furtado da Silveira, sua família era detentora de posses na região do Vale do Açu. Celso da Silveira estudou as primeiras letras no Educandário Nossa Senhora das Vitórias na cidade de Assú e, concluiu os estudos básicos na cidade de Fortaleza/CE. Anos depois retornando para sua terra natal, envolveu-se com a política local, vale salientar que as principais narrativas deste sujeito enquanto participante da política no Vale do Açu, são de sua própria autoria, sobre seu envolvimento com a política ele menciona que foi orador de diversos comícios, e que esteve ao lado do médico e político assuense Ezequiel Epaminondas da Fonseca Filho<sup>3</sup>, ambos pelo Partido Social Progressista (PSP), mesmo partido

---

<sup>1</sup> Discente do Programa de Mestrado em História dos Sertões – MHIST/UFRN. E-mail: ericlis2010@gmail.com

<sup>2</sup> Professora do Departamento de História do CERES/UFRN e do Mestrado em História dos Sertões – MHIST/UFRN. E-mail: paulafdes@ufrn.edu.br

<sup>3</sup> Para mais informações sobre a relação de Celso da Silveira com Ezequiel Epaminondas, ver: SILVEIRA, Celso da. **Anjos Meus**: aonde estais. Natal: Boágua Editora, 1996.



do então presidente Café Filho<sup>4</sup>. Celso da Silveira foi vereador de Assú no ano de 1954. Nesse mesmo ano ele fundou o Museu de Arte Popular<sup>5</sup> em Assú e, também fundou e dirigiu ao lado de João Marcolino Vasconcelos (Dr. Lou) o pequeno Jornal Advertência no município assuense. No ano seguinte, 1955, pediu licença do legislativo municipal para assumir o cargo de Assessor do Diretor do Teatro Carlos Gomes (atual Teatro Alberto Maranhão), no momento o diretor do teatro era o teatrólogo Meira Pires.

Em natal, formou-se em jornalismo pela Faculdade Eloy de Souza<sup>6</sup>, trabalhou em jornais de expressão no Estado, a exemplo do Tribuna do Norte, Diário de Natal e A República. Em 1961, Celso da Silveira assumiu o cargo de assessor de imprensa do Governo do Estado do Rio Grande do Norte durante os mandatos de Aluizio Alves (1961 a 1966) e do Monsenhor Walfredo Gurgel<sup>7</sup>(1966 a 1971).

Celso da Silveira, apesar de ser natural do sertão do Rio Grande do Norte, possui uma trajetória de vida feita quase que exclusivamente na capital do Estado potiguar. Celso da Silveira manteve grupos de sociabilidades com pessoas que possuíam lugar de destaque tanto na política, como por exemplo, o caso em que foi assessor de imprensa de dois governadores do Rio Grande do Norte, respectivamente, Aluizio Alves e Monsenhor Walfredo Gurgel, quanto na área cultural, onde trabalhou com os teatrólogos Meira Pires e Sandoval Wanderley, este último também era assuense. Tratamos aqui de um intelectual natural do interior sertanejo que teve grande parte de sua vida e escritos construídos a par-

---

<sup>4</sup> João Café Filho foi vice-presidente do Brasil no período em que Getúlio Vargas foi presidente durante os anos de 1951 a 1954. Café Filho assumiu a presidência do Brasil após o suicídio de Getúlio Vargas em 1954, tornando-se presidente durante os anos de 1954 a 1955.

<sup>5</sup> Um Museu de Arte Popular no Assu. Diário de Natal. 13 nov. 1954.

<sup>6</sup> A Faculdade de Jornalismo Eloy de Souza exercia suas atividades antes da criação da UFRN, após a criação da UFRN em 1958, a Faculdade de Jornalismo Eloy de Souza foi anexada à UFRN.

<sup>7</sup> Para mais informações sobre o histórico de Celso Dantas da Silveira, ver: <https://aalpoesia.wixsite.com/academia/auric-ia-antunes>. Acesso em: 07/11/2020.





tir da cidade do Natal. Mas então, pode emergir o seguinte questionamento: que relação possui Celso da Silveira com os sertões?

Para compreendermos o nosso objeto de estudo e sua relação com os Sertões, é importante dar ênfase à relação que Celso da Silveira continuava a estabelecer com a cidade de Assú apesar de morar em Natal. O vínculo que ele matinha com sua terra natal diz respeito aos escritos que ele continuava a realizar sobre Assú, e que eram postas em circulação por meio dos seus livros e de suas publicações em jornais que trabalhou. Este intelectual em foco não foi historiador de formação, mas se classificava como um pesquisador<sup>8</sup> interessado na história da sua cidade, reunindo documentos testemunhais, poemas, cartas, atas da câmara municipal e a partir desta iniciativa realizou pesquisas e produziu escritos sobre a cidade.

Vale salientar o caráter dos escritos de Celso da Silveira a respeito da cidade de Assú. A escrita dele é realizada intrinsecamente com as representações que já existiam sobre a *urbe*, em grande medida é uma maneira de reforçar representações já concebidas. Quanto a Assú, cabe frisar que é um município que ao longo do século XX, em especial durante a primeira metade do século citado, teve por meio da elite local a construção de discursos imagéticos que levaram a *urbe* a ser reconhecida no Rio Grande do Norte pelos epítetos de *Terra dos Verdes Carnaubais*, *Terra dos Poetas* ou *Atenas-Norte-Riograndense*<sup>9</sup>.

Levantamos a hipótese de que Celso da Silveira não foi um dos intelectuais que contribuíram para a emergência e consolidação de tais representações, isso foi questionado devido à maneira nostálgica como

---

<sup>8</sup> Para mais informações sobre uma das ações de pesquisa de Celso sobre a cidade de Assú, ver: SILVEIRA, Celso da. **Anjos Meus**: aonde estais. Natal: Boágua Editora, 1996. p. 26.

<sup>9</sup> Para mais informações acerca de da construção destes discursos imagéticos a respeito de Assú, ver: SANTOS, Roberg Januário dos. *A Invenção da Atenas Norte-Riograndense: um Sertão de História, Poesia e Tradição*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2017.



ele escreve sobre esta cidade. De acordo com as fontes<sup>10</sup> até aqui analisadas, a escrita de Celso da Silveira sobre a cidade em tela não é de consolidação ou emergência de representações, muito pelo contrário, sua escrita tem ar de melancolia, de tristeza, de ausência, trata-se de um sentimento nostálgico para com o passado. Celso da Silveira escreve numa posição de resguardar as representações já citadas acima. Além disso, vale ressaltar que Silveira ao lembrar e descrever sua infância em seus textos, faz sempre questão de mencionar que viveu entre alguns personagens que alçaram sua terra natal no cenário cultural potiguar, a exemplo de intelectuais como Francisco Amorim, Palmério Filho, João Lins Caldas e Renato Caldas.

De fato, é uma tentativa que ele faz de se inserir no meio destes intelectuais que abarcavam poetas, teatrólogos, professores, bacharéis, jornalistas. Vale ressaltar que muitos destes intelectuais assuenses eram ligados a instituições como a Academia de Letras Norte-rio-grandense e o Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte (IHGRN), o que fez com alguns deles ficassem reconhecidos no cenário político e cultural do Estado. Deste modo, Celso da Silveira se coloca como filho de uma terra com tradição, principalmente, literária, teatral e jornalística. Nossa hipótese é que este sertão cultural e poético foi usado por Celso da Silveira como um meio de ressaltar que apesar de vir do sertão, ele vem de uma terra de pessoas letradas e precursoras da literatura potiguar. Trata-se aqui de uma estratégia do mesmo para ganhar espaço no campo intelectual potiguar em meio a tantos outros intelectuais, desta forma, as representações acerca de Assú, seriam o capital simbólico usado por Celso da Silveira para ser reconhecido pelos pares. Dito isto, nossa pesquisa dialoga com a História dos Sertões por se propor a

---

10 As fontes até aqui analisadas a respeito de Celso Dantas da Silveira abarcam as seguintes tipologias documentais: livros de sua autoria, com temáticas sobre a cidade de Assú, sobre a natureza do Vale do Açu, sobre Cultura popular, livro de crônicas. E artigos publicados em jornais que ele trabalhou, a exemplo do jornal A República, Tribuna do Norte e Diário do Natal.



analisar a maneira como Celso da Silveira se apropria da história e das representações sertanejas que caracterizam a cidade de Assú. Silveira lança luz sobre Assú e ao fazer isso jogava holofotes sobre si mesmo, pois, poderia dizer que veio da terra dos poetas, um sertão de poesia.

Nosso objetivo é problematizar os escritos do jornalista Celso da Silveira sobre a cidade de Assú/RN a partir de uma abordagem incluída no campo da História Cultural, desenvolvendo uma discussão sobre este campo historiográfico, sua relação com nosso objeto de pesquisa e como utilizar fontes e abordagens metodológicas para uma pesquisa desta natureza.

## O CAMPO DA HISTÓRIA CULTURAL E SUAS DEFINIÇÕES

Segundo Peter Burke (2008, p. 68) a Nova História Cultural (NHC) começa a ganhar mais destaque como campo de pesquisa a partir da década de 1970 e 1980. O termo “Novo” serviria para distinguir a História Cultural produzida a partir das décadas acima citadas das demais formas clássicas de se produzir história da cultura descritos pelo autor no livro *O que é História Cultural?* (2008). Ainda Segundo Peter Burke (2008, p. 69) “a palavra ‘cultural’ também serve para distinguir a NHC de outra de suas irmãs, a história social”. É importante salientarmos que a distinção entre ambas se remete à abordagem feita por cada um dos campos.

Entre as décadas de 1960 e 1970, a história sofreu várias críticas. De acordo com Roger Chartier (2002, p. 14), a história teve suas certezas metodológicas questionadas, sendo consideradas até mesmo mal fundadas frente às novas exigências teóricas das ciências sociais, a resposta dos historiadores foi a anexação de novos territórios até então desbravados apenas por outras disciplinas. Este seria o início do movimento que ficou conhecido como “virada cultural”, proporcionando a emergência de novos temas e objetos de pesquisa, como também, fez com que fosse possível novas abordagens metodológicas sobre objetos já estudados por outros campos da história. Segundo Peter Burke (2008,



p. 69) o domínio da História das Cidades, já foi muito pesquisado por uma abordagem de uma história política desde o século XVIII, de uma perspectiva econômica e social a partir das décadas de 1950 e 1960, e somente a partir 1979 por meio de análises incluídas no campo da História Cultural.

É a partir desta última abordagem que nosso trabalho será norteado, realizando uma pesquisa das representações da cidade de Assú a partir da obra de Celso da Silveira, investigando como este intelectual tentou construir um lugar de destaque para si e para a cidade de Assú. Nesse viés, aproximamo-nos do campo de estudos históricos culturais proposto por Roger Chartier (2002, p. 16-17) este historiador entende que a História Cultural tem como principal objetivo investigar como as realidades sociais são construídas em diferentes épocas e sociedades, como elas são pensadas e lidas pelos indivíduos e grupos sociais. Em consonância com Roger Chartier, a historiadora brasileira Sandra Jatthy Pesavento (2004, p. 42) enfatiza que “em termos gerais, pode-se dizer que a proposta da História Cultural seria, pois, decifrar a realidade do passado por meio de suas representações, tentando chegar àquelas formas, discursivas e imagéticas, pelas quais os homens expressam a si próprios e o mundo.” Ainda segundo Sandra Pesavento (2004, p. 43), a própria História é uma narrativa que elabora uma representação organizada sobre o passado, nessa perspectiva, o campo da História Cultural constrói uma representação do que é já representado.

Quanto ao arcabouço teórico que forma a base do campo da História Cultural o conceito de representação encontra lugar basilar entre os historiadores culturais. Roger Chartier (2002, p. 20) define o conceito de representação no Antigo regime a partir de duas perspectivas: uma primeira em que a representação dá a ver algo ausente e, uma segunda em que a representação é a personificação/apresentação de algo ou alguém. Chartier (2002) menciona que o conceito de representação supera o de mentalidade, pois permite três pontos importantes, são eles: classificar e delimitar o mundo social, construir práticas que ajudam a



reconhecer a identidade social e, por fim, institucionaliza. E de fato, o campo da História Cultural se debruçou sobre muitos objetos anteriormente pesquisados pela História das Mentalidades.

Para Sandra Pesavento (2004, p 39) as representações são “matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade.” Um outro conceito chave para os historiadores culturais é o conceito de prática. O diálogo com a sociologia de Bourdieu permitiu a Roger Chartier observar e analisar a forma como a cultura era vivida, praticada. Sobre a prática, salientamos o conceito de habitus proposto por Pierre Bourdieu, o conceito de habitus reage “contra o que ele considerava uma rigidez da ideia de regras culturais na obra de estruturalistas como Lévi-Strauss” (BURKE, 2008, p. 77). De acordo com Bourdieu (2004, p. 158):

O habitus é ao mesmo tempo um sistema de esquemas de produção de práticas e um sistema de esquemas de percepção e apreciação das práticas. É, nos dois casos, suas operações exprimem a posição social em que foi construído. Em consequência, o habitus produz práticas e representações que estão disponíveis para a classificação, que são objetivamente diferenciadas; mas elas só são imediatamente percebidas enquanto tal por agentes que possuam o código, os esquemas classificatórios para compreender-lhes o sentido social.

O habitus é esse sistema de percepção e apreciação de práticas e representações, porém, para perceber tais práticas representativas do real é preciso que o indivíduo reconheça os códigos constitutivos das representações. Celso da Silveira reconhece os signos que constroem a cidade de Assú como *Terra dos Poetas*, como *Terra dos Verdes Carnaubais* e como *Atenas Norte-Rio-Grandense*. Quando nascemos já nos encontramos envoltos de estruturas sociais que condicionam a forma como vemos o mundo, é um mundo do senso comum, onde tudo parece natural e dado, no entanto, o sujeito é capaz de estabelecer novas práticas



e representações a partir das estruturas por ele absorvidas. Partindo da discussão conceitual proposta por Pierre Bourdieu, nossa pesquisa fortalece suas bases no campo da História Cultural, visto que estamos a estudar um intelectual que se coloca como uma personalidade que vivenciou desde sua infância o contexto de uma cidade já estruturalmente reconhecida como *Terra dos Poetas*, Celso da Silveira apreende a cidade e a sociedade assuense que ele viveu através das representações que dão sentido àquela *urbe*. Mas vale salientar que ele exterioriza tais representações ao seu modo, em muitos casos, criando representações sobre si que se atrelam às da cidade.

### **FONTES E METODOLOGIA: UMA ANÁLISE DO OBJETO DE PESQUISA PELAS LENTES DA HISTÓRIA CULTURAL**

De acordo com Peter Burke (2008, p. 9) “cada vez é mais difícil dizer o que não faz parte da ‘cultura’.” Esta característica se reflete no campo da História Cultural na medida em que passamos a buscar fontes para uma pesquisa norteadas por esse campo, visto que “as fronteiras do tema certamente se ampliaram. Mas está ficando cada vez mais difícil dizer exatamente o que elas encerram.” (BURKE, 2008, p. 9). Uma solução proposta por esse historiador é que ao invés de fixar nossa atenção no objeto de estudo, lancemos nosso olhar para os métodos e abordagens específicos da História Cultural. Por esse viés, podemos afirmar que uma História Social e Econômica das cidades não é o mesmo que uma história das cidades produzida pela abordagem de uma História Cultural. Em suma, os historiadores culturais se instrumentalizam em pouca medida de ferramentas quantitativas, em sua maioria os historiadores culturais são adeptos de metodologias que proporcionem “uma procura de significado, outros focalizam as práticas e as representações” (BURKE, 2008, p. 9).

Roger Chartier (2002, p. 18) discute sobre a necessidade de se romper com a dicotomia entre objetivismo das estruturas e a subjetividade das representações. Desta forma, entendemos que fazer uso de uma



abordagem pautada na História Cultural não significa excluir os métodos quantitativos já existentes aos moldes objetivistas e estruturalistas, muito pelo contrário, em diálogo com Chartier (2002, p. 17), compreendemos que “as lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio.” É acabar com o falso paradigma de que a objetividade das estruturas é um terreno seguro e da verdade e que a subjetividade é o terreno das ilusões e representações distantes da realidade. Estudar as práticas e as representações não significa afastar-se do real, mas é analisar uma história cultural do social<sup>11</sup>.

A emergência e consolidação do campo da História Cultural proporcionou o surgimento de novas problemáticas e temas para a pesquisa em história, incluindo objetos até então não explorados pela disciplina histórica. Para responder às novas demandas foi necessária uma ampliação nas documentações usadas para a realização de pesquisas. Incluindo fontes como a literatura, música, poesia, contos folclóricos, crônicas, como também fontes materiais, imateriais e não seriais, entre outras fontes que colaboram para o entendimento e construção de representações e práticas sobre o passado.

Quanto às nossas fontes, destacamos que iremos nos debruçar sobre a obra de Silveira, trata-se de uma produção dispersa entre as décadas de 1950 a 1990. Sua obra inclui produções como livros<sup>12</sup> de crônicas, livros de poesias, livros de anedotas, sua produção também é composta por composições de música popular, e artigos publicados nos jornais

<sup>11</sup> Para mais informações a respeito de uma história cultural do social, ver: CHARTIER, Roger. O mundo como representação. IN: À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietações. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 61-79.

<sup>12</sup> SILVEIRA, Celso da. **Anjos Meus**: aonde estais. Natal: Boágua Editora, 1996; SILVEIRA, Celso da. **Assu**: gente, natureza e história. Natal: Boágua Editora, 1995; SILVEIRA, Celso da. **Poesia Agora**. Natal: Clima, 1984; SILVEIRA, Celso da. **Quitanda de tudo**. Natal: Boágua Editora, Coleção Mossoroense, 1997; SILVEIRA, Celso da. **Tempo Passa Tempo**. Natal: Boágua Editora, 1995.



Advertência, Diário de Natal, A República e Tribuna do Norte. Encontramos uma variedade de temáticas as quais ele abordava<sup>13</sup>, no entanto, pretendemos fazer um recorte temático na obra dele. Queremos então, selecionar as crônicas e outros textos dele que falem sobre a cidade ou os sertões de Assú, os livros de outros escritores que ele organizou e prefaciou, como também os textos que ele escreveu sobre outros intelectuais, no intuito de situarmos e compreendermos ele em uma rede complexa de intelectuais que respaldaram a construção de Celso da Silveira como um intelectual que mereceria um destaque no cenário assuense e potiguar.

Sobre nossa metodologia, é necessário situarmos com mais clareza o nosso objeto de estudo. É importante enfatizar nossa intenção em analisar a obra de Celso da Silveira pelas lentes do esquema conceitual de Roger Chartier (2002), respectivamente: representação, apropriação, prática e circulação. Utilizaremos também os conceitos de Habitus e Campo Intelectual proposto por Pierre Bourdieu (2004) entendendo que estes dois últimos conceitos se relacionam com o esquema conceitual de Roger Chartier. De acordo com Bourdieu (2004), Habitus é uma via de mão dupla, onde o indivíduo se apropria do mundo social e o externaliza ao seu modo criando novas práticas e representações, já o campo intelectual, o visualizamos como um campo de produção cultural, onde além de forças, está em disputas as lutas simbólicas como em qualquer outro campo, no campo intelectual, cada agente investe sua força/capital simbólico a fim de conservar ou transformar seu meio.

Desta forma analisaremos a inserção de Celso da Silveira em um campo intelectual fazendo das representações de Assú o seu capital simbólico. Este capital se dá por meio das representações criadas sobre Assú, quando Celso da Silveira escreve sobre Assú e ressalta que é natu-

---

<sup>13</sup> Celso da Silveira falava sobre temas variados, a exemplo da história de Assú, cotidiano em Natal e região metropolitana, anedotas sobre a vida boemia, folclore, cultura popular, política, humor, teatro, realização de eventos e literatura potiguar.





ral da *Terra dos Poetas*, é uma maneira dele dizer que ele também possui as “características” dos demais poetas e escritores desta cidade, desta forma, a *urbe* se torna seu capital simbólico e, esse capital é o que dará o aval para que Celso da Silveira seja reconhecido pelos seus pares no campo intelectual assuense e potiguar.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo pretendeu de maneira breve, discutir o que entendemos sobre o campo da História Cultural e a relação do mesmo com o nosso objeto de pesquisa. Ainda não podemos fazer conclusões precisas a partir deste trabalho embrionário, pois o mesmo tem a finalidade de ser aproveitado na introdução do nosso trabalho final de dissertação no Mestrado em História dos Sertões.

No entanto, podemos atentar para algumas breves conclusões sobre este trabalho. Concluímos que o campo da História Cultural emerge e se consolida como uma resposta às novas demandas exigidas pela sociedade e o mundo acadêmico, este campo além de possibilitar novas pesquisas com novos objetos e fontes, proporcionou também uma revisão historiográfica de temáticas já bastante exploradas, agora escrevendo essa historiografia a partir de novas abordagens que levam em consideração o simbólico, as práticas e as representações.

Concluímos também que nosso trabalho se encaixa no campo da História dos Sertões por ter como objeto de pesquisa um intelectual que mantém uma ligação direta com a cidade de Assú, cabe salientar que essa ligação é dada a partir de determinados interesses por parte do intelectual analisado na pesquisa. A abordagem proporcionada pelo campo da História Cultural nos possibilitou enxergar Celso da Silveira como um intelectual interessado nas representações sertanejas já criadas a respeito de Assú (*Terra dos Poetas*, *Terra dos Verdes Carnaubais* e *Atenas Norte-Rio-Grandense*). Tais representações são por ele usadas como maneira de manter um destaque de outrora para esta cidade, a



cidade é colocada como uma *urbe* em que a literatura e as paisagens de um sertão verdejante inspiram sua gente. Além de tentar salvaguardar as remotas representações, a prática por ele exercida também serve como um meio de se colocar como representante de uma terra sertaneja e de tradição no campo intelectual potiguar.

## FONTES

ACADEMIA assuense de letras. **Patronos**. Disponível em: < <https://aalpoesia.wixsite.com/academia/auric-ia-antunes> >. Acesso em: 07/11/2020.

SILVEIRA, Celso da. **Anjos Meus**: aonde estais. Natal: Boágua Editora, 1996.

SILVEIRA, Celso da. **Assu**: gente, natureza e história. Natal: Boágua Editora, 1995.

SILVEIRA, Celso da. **Poesia Agora**. Natal: Clima, 1984.

SILVEIRA, Celso da. **Quitanda de tudo**. Natal: Boágua Editora, Coleção Mosso-roense, 1997.

SILVEIRA, Celso da. **Tempo Passa Tempo**. Natal: Boágua Editora, 1995.

Um Museu de Arte Popular no Assu. **Diário de Natal**. 13 nov. 1954.

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural**. Tradução de Sérgio Goes de Paula. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

CHARTIER, Roger. **História Cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. 2. ed. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2002.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. IN: À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietações. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 61-79.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

SANTOS, Roberg Januário dos. **A Invenção da Atenas Norte-Rio-Grandense**: um Sertão de História, Poesia e Tradição. Jundiá, SP: Paco Editorial, 2017.



# “PRINCESA DOS SERTÕES PIAUIENSES”: OEIRAS SOB A ÓTICA DO INTELLECTUAL POSSIDÔNIO NUNES QUEIROZ (1930-1945)

 Fernanda da Costa de Sousa Santos<sup>1</sup>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS, À BEIRA DA CIDADE.

A cidade apresenta-se como desafio, problema a ser interpretado, compreendido como objeto de estudo; e, por ser também objeto de múltiplos saberes, discursos e olhares, a partir dela se constroem múltiplas imagens, que têm como suporte a arquitetura, a publicidade, a fotografia, o cartaz, o selo, a pintura, a literatura, correspondências. Isto para citar alguns dos registros com os quais o historiador trabalha em sua oficina.<sup>2</sup>

O historiador Francisco Alcides do Nascimento indica que a cidade é um objeto multifacetado abordado por inúmeros saberes, sendo alvo de pesquisas de diversas áreas de conhecimento. Os estudos acerca desse objeto se constituíram como um campo largamente frequentado pelos historiadores. As múltiplas possibilidades de análises em torno dessa temática favoreceram a elaboração de importantes produções

<sup>1</sup> Prof. graduada em História – UFPI, especialista em História do Brasil – FACEC, mes-tranda no Programa de Pós-Graduação em História do Brasil – PPGHB-UFPI e bolsista pela CAPES. E-mail: fernandac.13@outlook.com

<sup>2</sup> NASCIMENTO, F. A. OEIRAS POR MEIO DAS CARTAS DE POSSIDÔNIO QUEIROZ. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais, v. 10, n. 1, p. 1-20, 17 jun. 2013.



historiográficas nas últimas décadas no Brasil e no mundo.<sup>3</sup> Nessas configurações, os aspectos agregados as construções das cidades (in)visíveis, sensíveis e imaginárias,<sup>4</sup> tecidas a partir das suas experiências individuais e coletivas, instauram um conjunto de elementos representativos, discursivos e praticados nesses espaços.<sup>5</sup>

Concomitantemente, esse texto propõe analisar Oeiras, cidade localizada no sudoeste do Estado do Piauí, a aproximadamente 280 quilômetros da capital Teresina, debruçando-se da perspectiva em pensar esse lugar como um espaço espelhado dos desejos e sonhos dos oeirenses, com ênfase na figura do Possidônio Nunes Queiroz. Este foi um intelectual produtor de inúmeras documentações, recheadas de sensibilidades, ligações e referências a essa urbe. Objetiva-se analisar algumas representações, memórias e narrativas discursivas que esse sujeito esboçou sobre Oeiras, especialmente no extrato temporal de 1930 a 1945, considerado por este intelectual como a fase inicial da Era de Renovação na cidade. As fontes principais foram: o documento *Memórias de Oeiras* da série de palestras na rádio Primeira Capital, a 2 Edição do Almanaque do Cariri, periódicos da Revista do Instituto Histórico de Oeiras e editoriais do jornal *O Cometa*.

## O SUJEITO E A CIDADE: UM PASSEIO NA HISTÓRIA DE OEIRAS POR POSSIDÔNIO

De forma mais específica a povoação nasce sob signo das Bandeiras, no período da expansão para o interior, no comando dos

<sup>3</sup> Para ver mais: SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu estático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. PESAVENTO, Sandra Jatthy. **O Imaginário da Cidade** – Visões Literárias do Urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999. WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade na história e na literatura**. Trad. Por Paulo Henrique de Britto. São Paulo: Cia das Letras, 1989, 439p.

<sup>4</sup> CALVINO, Ítalo. As cidades invisíveis. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p. 19. PESAVENTO, Sandra Jatthy. Cidades visíveis, Cidades sensíveis, Cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**. vol.27, no. de junho de 2007.

<sup>5</sup> CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2012.



bandeirantes Domingos Jorge Velho e Domingos Afonso Mafrense que nestas terras do “sertão de dentro”, penetraram, tendo este último instalado a primeira fazenda de gado – Cabrobó – à margem direita do Riacho Mocha, afluente do rio Canindé, primeiras estradas do “sertão de rodelas”.<sup>6</sup>

Oeiras passou por um processo de mudanças estabelecendo o mesmo modelo que seria seguido pela maioria das cidades piauienses. Originou-se primeiro de uma fazenda, seguida de um ponto comercial e logo uma capela. Esse lugar é situado no Piauí, localizado na região sudoeste do Estado, próximo às margens do riacho Mocha. A historiografia local,<sup>7</sup> aponta que em uma das entradas de Domingo Afonso Mafrense em 1671,<sup>8</sup> ele penetrou por o território que hoje constitui o Piauí, fincando raízes onde tornou-se a futura cidade de Oeiras.

O intelectual Possidônio Nunes Queiroz, no livro dos municípios o Almanaque do Cariri, publicado em sua segunda edição em 1952, escreveu que em 1696 foi criado a primeira freguesia sob a invocação de Nossa Senhora da Vitória no povoado da Môcha, posteriormente edificando a nova Matriz, primeiro templo regular erigido no Piauí. Foi elevado à categoria de vila em 1712, instalada solenemente em 26 de dezembro de 1717, tornando-se no ano seguinte independente da capitania Mara-

<sup>6</sup> CARVALHO JR, Dagoberto Ferreira de. **Passeio a Oeiras**. Dagoberto de Carvalho Jr. 6. ed. Teresina: Fundação Cultural do Piauí, 2010.

<sup>7</sup> CARVALHO JR, Dagoberto Ferreira de. **Passeio a Oeiras**. Dagoberto de Carvalho Jr. 6. ed. Teresina: Fundação Cultural do Piauí, 2010. QUEIROZ, Possidônio Nunes de. **Oeiras: seu passado, pleno de glórias – o presente cheio de realizações úteis**. Almanaque do Cariri. Crato: 1952, p.499. MACHADO, Costa. **PENETRAÇÃO PRIORITÁRIA DE MAFRENSE NESTAS QUE DEPOIS SE CHAMARAM TERRAS DO PIAUÍ**. Revista do Instituto Histórico de Oeiras. Oeiras, n. 02, 1980, p. 38-67.

<sup>8</sup> Domingos Afonso Sertão, também conhecido como Domingos Afonso Mafrense, foi um dos responsáveis pela ocupação do Sertão de Dentro, no século XVII, ocupando as margens dos principais veios d’água do território que, posteriormente será chamado de Piauí, implantando nele fazendas de criação de gado. Cf. NUNES, Odilon. Pesquisas para a história do Piauí. Teresina: FUNDAPI - Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2007 (v. I e II).



nhão e em 1761 adquiriu a prerrogativa de cidade.<sup>9</sup> O governador João Pereira Caldas deu a cidade-capital o nome de Oeiras, homenagem a Sebastião José de Carvalho e Melo.<sup>10</sup> Registra ainda, que nesse período a primeira capital vivenciou uma nova era com crescimento acelerado. Foram construídos os edifícios públicos, companhias e desenvolvimento de atividades, além da participação da cidade em movimentos cívicos, políticos e militares no país. Porém, em 1852 ocorreu a transferência da sede do governo para Teresina e, com essa mudança, a urbe sofreu um enorme colapso, pois era localizada no interior do Estado e não possuía vias de comunicação. Além disso, “muitas pessoas de projeção do cenário político e social se mudaram para Teresina e a antiga metrópole experimentou a decadência que atingiu a tantas outras cidades brasileiras em situações idênticas”.<sup>11</sup>

A historiadora Audrey Maria Mendes de Freitas Tapety, no texto intitulado *Rede mafrensina: sociabilidade e diálogo epistolar entre intelectuais piauienses de 1980 a 1995*,<sup>12</sup> aponta que alguns intelectuais oeirenses consideram essa história da fundação de Oeiras tão significativa, que constituíram e consolidaram uma rede de sociabilidade Manfresina, denominação justificada pela a maneira como estes, estando incluso Possidônio Queiroz se referia a cidade. Algumas designações como território mafrensino, cidade mafrensina, terras mafrensens ou terras de Alcinha Sertão são observadas na escrita deste intelectual, pois de acordo com Queiroz, Mafrense ficou conhecido como Alcinha do Sertão devido as várias entradas que realizou por esse sertão de dentro,

<sup>9</sup> QUEIROZ, Possidônio Nunes de. **Oeiras: seu passado, pleno de glórias – o presente cheio de realizações úteis.** Almanaque do Cariri. Crato: 1952, p.499.

<sup>10</sup> Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal e Conde de Oeiras foi primeiro ministro de Portugal, diplomata e estadista português. Foi secretário de Estado do Reino durante o reinado de D. José I.

<sup>11</sup> QUEIROZ, Possidônio Nunes de. **Oeiras: seu passado, pleno de glórias – o presente cheio de realizações úteis.** Almanaque do Cariri. Crato: 1952, p.499.

<sup>12</sup> TAPETY, Audrey Maria Mendes de Freitas. **Rede mafrensina: sociabilidade e diálogo epistolar entre intelectuais piauienses de 1980 a 1995.** 301f. Tese de doutorado (Doutorado em História do Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016.



possuía muitas riquezas, várias fazendas de criação de gado, e com auxílios de outros pares, mas sobretudo com os próprios recursos, conseguiu povoar essas terras.<sup>13</sup>

A luz de Janaína Amado e Nísia Trindade, quando analisam historicamente o sertão brasileiro, compreende-se que é possível dialogar com sertões enquanto uma categoria de análise destacando as denominações do “desbravador” Alcinha Sertão ou para destacar o território oeirense como sertão de dentro. As autoras apontam que essa categoria oferece inúmeras possibilidades interpretativas desse espaço, ressaltam a importância dessa perspectiva para a designação de uma ou mais regiões, que se enquadram em pontos constitutivos não apenas geográfico, mas também sociais, políticos e culturais.

No texto intitulado *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação*, Nísia Trindade Lima destaca que a nacionalidade é o caráter preponderante dos signos representativos e identitários formados pelos intelectuais que visavam interpretar o Brasil a partir dessa categoria de análise. A autora enfatiza que as apreciações e nuances sobre o sertão, são instituídos por uma dialética, perspectivas boas favoráveis e más desqualificáveis. A partir da nossa análise sobre Oeiras e a relação dos intelectuais locais ao representarem a cidade, como já apontado anteriormente, essa categoria pode ser utilizada para interpretar a denominação do Afonso Mafrense como Alcinha Sertão, relacionado a premissas territoriais, ao espaço que ele penetrou os sertões de dentro, nessa preposição, as representações sobre sertões são designadas de modo positivo. Outro exemplo que pode ser explanado desse enquadramento, Possidônio Nunes Queiroz foi homenageado pela colunista Graciele Torres, certificado como *PERSONALIDADE DO SERTÃO* de preferência pública na qualidade de intelectual pela sua atuação durante o ano de 1979, realizada pela Colunista através do jornal *O Estado* de Teresina.

<sup>13</sup> QUEIROZ, Possidônio Nunes de. **Oeiras: seu passado, pleno de glórias – o presente cheio de realizações úteis.** Almanaque do Cariri. Crato: 1952, p.499.



O historiador Rodrigo Marley de Queiroz Lima, registrou em pesquisas sobre Possidônio Queiroz, que este construiu e guardou um lapidário de si, trabalhando durante anos na construção de identidades que o caracterizavam como sendo um ativista cultural. Participou ativamente de diversas instituições e ações sociais, como sócio do jornal *O Cometa*, da Revista do Instituto Histórico de Oeiras, sócio correspondente da Academia Piauiense de Letras, integrou o quadro da OAB, compôs a diretoria provisionada da Associação dos Magistrados Piauienses, publicou em vários jornais, como por exemplo as cartas abertas enviadas ao *O Gazeta* de Teresina, participou da direção da União Operária de Oeiras, na qual exercia o cargo de secretário. Foram encontradas inúmeras e variadas documentações produzidas por este intelectual, como cartas endereçadas e recebidas de inúmeros sujeitos de toda parte do país. Composições artísticas como crônicas, poesias, músicas, como também como artigos, capítulos, editoriais, memoriais a qual a cidade de Oeiras era tema preferido das suas produções.

Possidônio Queiroz nasceu em Oeiras, em 17 de maio de 1904, era professor de história e português, advogado, flautista, compositor, escritor e poeta. Viveu 93 anos se dedicando a arte e a história. Nessa perspectiva, Ângela de Castro Gomes destaca que:

A escrita de si assume a subjetividade de seu autor como dimensão integrante de sua linguagem, construindo sobre ela a “sua verdade”. (...)O que passa a importar para o historiador é exatamente a ótica assumida pelo registro e como seu autor a expressa. Isto é, o documento não trata de “dizer o que houve”, mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> GOMES, Ângela de Castro (org). Escrita de si, escrita da História. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p.14.





Ângela de Castro Gomes nos auxilia na interpretação dos documentos produzidos por intelectuais que empregam uma escrita de si, quando defende que tais documentações não são conteúdos informativos e/ou imparciais, trata-se de perspectivas a partir do que o sujeito viveu, sentiu e experienciou. Francisco Alcides do Nascimento, no texto intitulado *Oeiras por meio das cartas de Possidônio*,<sup>15</sup> indica que o sentimentalismo expresso nas narrativas desse intelectual sobre a cidade, sua história, tradições culturais e religiosas podem e carecem de ser atentadas desde a formação desse sujeito no âmbito familiar. Nascimento escreveu que a mãe de Possidônio, Dona Francisca, esforçava-se pela presença da família nas ações religiosas, por exemplo, acordava os membros familiares de madrugada para assistirem a missa aos domingos. Além disso, morou em Oeiras durante toda a vida, passando uma curta temporada na cidade de Teresina, pois devido a questões de saúde teve que retornar a Oeiras e só saía para resolver questões importantes.

Nesse sentido, é possível captar a relação sentimental que Possidônio criou com a Oeiras em que viveu durante 93 anos. O civismo e o amor pela cidade foram desenvolvidos nas ações e também na escrita de Possidônio, pensando sempre na Oeiras que sonhava e desejava, projetando seu futuro a partir dos seus anseios, demonstrava nos seus textos escritos o desejo pelo progresso das terras oeirenses. O historiador Francisco Adriano Leal Macêdo,<sup>16</sup> ao também analisar a trajetória de um intelectual, realizou uma interpretação sobre o seu personagem investigado, perscrutando-o enquanto um sujeito que se esforçou para definir a nação em que habitou. Compreende-se que o sujeito em estu-

<sup>15</sup> NASCIMENTO, Francisco Alcides do. OEIRAS POR MEIO DAS CARTAS DE POSSIDÔNIO QUEIROZ. *Fênix* – Revista de História e Estudos Culturais, v. 10, n. 1, p. 1-20, 17 jun. 2013.

<sup>16</sup> MACÊDO, Francisco Adriano Leal. **Janela sobre a metrópole órfica: Júlio de Mesquita Filho e a cidade-mundo que habitou (1920-1932)**. Teresina: Vozes, Pretérito e Devir, Revista de História da UESPI. Vol. XI, Nº I, 2020.



do, também realizou esforços para definir a cidade que ele habitou, e sobretudo a cidade que o habitou.

### **“MONTAR NA CIDADE REAL, A CIDADE DE SONHO”: OEIRAS, PRINCESA DOS SERTÕES PIAUIENSES**

Diferentes sujeitos e grupos constituem uma trama de experiências, relações e representações urbanas: assim, as cidades se constituem em territórios que condicionam múltiplas experiências individuais e coletivas. Sob a cidade fisicamente tangível, descortinam-se as cidades análogas invisíveis, tecidos de memória do passado, de impressões recolhidas ao longo das experiências urbanas.<sup>17</sup>

Como ressalta Ítalo Calvino, as representações urbanas são constituídas pelos diferentes sujeitos e grupos. Esses usuários da cidade se relacionam, sociabilizam, experienciam e produzem memórias e impressões ao longo das suas trajetórias de vida. Partindo dessa proposição, acredita-se que as experiências e relações dos sujeitos auxiliam na formação de perspectivas sobre o lugar onde estão inseridos. Os signos representativos para Roger Chartier,<sup>18</sup> exercem um trabalho classificatório, é nesse cenário, que significa simbolicamente um status de posição, como exibem e constroem sua maneira própria de ser e ver o mundo. Dessa maneira, pretende-se descortinar o universo multifacetado da cidade de Oeiras, através das representações, memórias e discursos de Possidônio Nunes Queiroz, um sujeito que vivenciou, sentiu e narrou sobre esse espaço.

Na segunda edição do livro dos municípios o Almanaque do Cariri, o intelectual citado anteriormente escreveu que o ano de 1930 marca a

<sup>17</sup> CALVINO, Ítalo. As cidades invisíveis. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p. 19.

<sup>18</sup> CHARTIER, Roger. À beira da falésia: a história entre incerteza e inquietudes. Tradução: Patrícia Chottoni Ramos. Porto Alegre: Editora Universitária/UFRGS, 2002. p.183.



fase inicial da renovação em Oeiras. Nesse período, os oeirenses ansiavam novamente por um futuro melhor, pois, o desejo e esperança haviam sido retraídos com a transferência da capital para Teresina, ainda no século anterior. Escreveu ainda, que esse cenário não foi apenas em razão das experiências locais, mas de um contexto nacional que fez surgir novas ideias e construiu um idealismo progressista. Consequentemente, essas novas ressonâncias nacionais também foram assistidas nos municípios piauienses, a cidade foi novamente motivada, esvanecendo o sentimento doloroso que havia se entregado e as mudanças começaram a acontecer. Foram construídos vários estabelecimentos públicos, como o mercado de cereais, instalação da iluminação elétrica, a criação de 50 escolas e o posto de puericultura de Oeiras.

Com o advento do Estado Novo, tomou posse da prefeitura o deputado Orlando Barbosa de Carvalho, realizou melhorias importantes na cidade, como o logradouro público, a praça da bandeira, o cine teatro de Oeiras, posto de higiene, mercado de carne, Café Oeiras, Castelo d'água, a construção do edifício da Associação de Comércio, Indústria e Agricultura oeirense, entre outras realizações e que além do auxílio que dava na sua gestão, com o prestígio que possuía, também conseguia auxílio do Estado, e era proprietário do jornal *O Fanal* que nasceu em 1939 e circulou em Oeiras até 1945.

Dessa maneira, Possidônio Queiroz considerava que assim como o Brasil que deixou a república antiga e agora iria ser governada por uma nova república, a velha Oeiras que tinha sido acometida por um estado de decadência e estagnação após a transferência da capital, também deveria se renovar. O historiador Isaac Gonçalves Souza destaca que com a ascensão de Getúlio Vargas consolidou-se um cenário em que os intelectuais modernistas objetivavam se aproximar do seu modelo de governo e, nesse cenário, ocorreu uma agitação nas construções de identidades locais/regionais. Francisco Alcides do Nascimento aponta que esse governo elaborou estratégias que visavam frear os ataques ao regime, exercendo um modelo de repressão ao mesmo tempo que desen-



volvía uma propaganda ideológica que divulgasse o ideário estadonovista. Nesse sentido, esse cenário nacional consequentemente também foi assistido nas cidades piauienses. Dá-se início a uma efervescência na composição de identidades nesse espaço urbano, nas tentativas de devolverem um lugar de destaque a urbe perdido após a transferência da sede do governo para Teresina, no ano de 1852.

E anos e anos decorreram seu que as cousas mudassem. Oeiras vivia somente das glórias do passado, das suas brilhantes tradições. Mas, um dia, a gloriosa terra, como a bela adormecida no bosque, despertou do longo sono, distendeu os membros entorpecidos, sacudiu a poeira do tempo e resolveu encetar nova jornada. Readquirir o antigo prestígio. E hoje, a despeito da assertiva de Rousseau, de que tudo quanto brilhara se dirige fatalmente para o acaso, hoje, Oeiras, renovada, caminha para novo zênite, no céu da terra piauiense, e se esforça por se tornar grande entre as suas irmãs brasileiras.<sup>19</sup>

O fragmento textual acima, corresponde ao capítulo encomendado a Possidônio do livro dos municípios o Almanaque do Cariri na sua segunda edição, Rodrigo Queiroz pontuou que além do memorial enviado ao Conselho Nacional de Geografia, o almanaque foi um dos textos mais divulgados que tratava essencialmente sobre a história da cidade.<sup>20</sup> O intelectual Possidônio escreveu que os oeirenses trabalharam pelo crescimento e renovação da cidade, visando que ela se tornasse novamente a princesa dos sertões piauienses, desejavam-na como uma cidade grande, com poderes semelhantes de uma metrópole.

Descreveu a urbe fundamentando-se em um conto de fadas da Bela Adormecida, princesa que foi atingida por um feitiço, caindo em

<sup>19</sup> QUEIROZ, Possidônio Nunes de. **Oeiras: seu passado, pleno de glórias – o presente cheio de realizações úteis.** Almanaque do Cariri. Crato: 1952.

<sup>20</sup> LIMA, Rodrigo Marley de Queiroz. **“Do alforje da memória”: Possidônio Queiroz, Oeiras e as narrativas de si.** 160p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, 2017.



sono profundo por longos anos, e após um extenso período despertou e retomou a sua posição na realeza. A cidade é apresentada pelo o autor como essa donzela adormecida, afetada pela decadência e estagnação após a transferência da capital, estados assemelhados a um adormecimento. Mas, assim como a Bela, que ao acordar distendeu seus membros entorpecidos e sacudiu a poeira deixada pelo tempo, Oeiras que vivia apenas dos rastros e poeiras de pretensas glórias deixadas pelo seu passado de fé e tradições, despertou e iniciou um novo percurso desejando readquirir seu antigo prestígio. A cidade era representada e sentida por Possidônio como uma princesa, portanto, deveria possuir destaque e poderes sobre as cidades do Piauí e retomar a importância e grandeza ao qual acreditavam que Oeiras possuía.

A Oeiras representada por Possidônio Queiroz, era categorizada em 3 fases: Apogeu quando era capital do Piauí, Decadência após a transferência da sede do governo para Teresina, e Renovação iniciada em 1930 até os dias atuais, ou seja, ano de 1952 quando este documento foi produzido. Enxergava-a como uma cidade que atravessou diversas fases ao longo da sua história. Sandra Jatahy Pesavento indica que as representações e discursos são elementos constituinte na formação de uma cidade. Nessa perspectiva, identifica-se em Oeiras as múltiplas representações e tinturas discursivas que o oeirense Possidônio Nunes Queiroz esboçou sobre ela.

No começo da década de 1940, suas produções sobre a cidade passaram a ser vistas como fundamentais, devido a sua participação e colaboração sobretudo na parte intelectual em duas campanhas, a primeira para construção da Diocese e a segunda a campanha cívica em defesa do nome de Oeiras. Ele fez parte do grupo representante de intelectuais oeirenses que se propuseram a realizar ações para o mantimento do nome do município, como a elaboração de um memorial, envio de cartas abertas aos jornais, envio de telegramas as figuras importantes e etc, e na campanha em prol da construção do Bispado de Oeiras, juntou-se a outras figuras, a exemplo do seu amigo Pe. Conego Cardoso,



com palestras, conferencias e arrecadações de fundos para a construção dessa sede episcopal.

Nesse memorial continha uma breve explanação da história da cidade e da sua importância para o Piauí, como primeira vila do Estado, primeira capital e primeiro tempo regular do Piauí, a Matriz Nossa Senhora da Vitória. Continha abaixo-assinados de diversas classes que constituíam a população de Oeiras, a explanação de todos os veículos de informações, jornais que circularam pela urbe, ressaltando que foi no mencionado município que surgiu o primeiro periódico publicado no Estado, a galeria de beneméritos e ilustres filhos de Oeiras, a importância comercial do município, incluindo a renda municipal e de sua exportação. Mencionou-se também que a referida localidade seria sede de uma diocese no Estado, região história e religiosa onde se plantou a primeira cruz, ergueu-se o primeiro templo religioso, sua participação política e militar, a população do município e fotografias das construções arquitetônicas e espaços específicos da urbe.

A campanha pela criação da diocese de Oeiras empolgou a todos os filhos da velha metrópole e cada dia mais os oeirenses, todos, por igual, queriam ver a terra berço colocada numa posição de relevo, compensadora, de algum modo, da realisa perdida. Queriam-na ver outra vez capital se não de uma circunscrição política, mas de um Estado eclesiástico.<sup>21</sup>

O fragmento acima faz parte de um documento elaborado por Possidônio Queiroz intitulado Memória de Oeiras para ser apresentado na Rádio Primeira Capital, e posteriormente também foi publicado no jornal *O Cometa*, em julho do ano de 1975 na edição sobre a História de Oeiras: criação da Diocese, número 8. Narrou sobre a história da criação da diocese, mencionando que essa campanha iniciou em 1940. Em

<sup>21</sup> História de Oeiras – criação da diocese. **O Cometa**. N.º03, março de 1975. QUEIROZ, Possidônio Nunes de. Memória de Oeiras III. Oeiras, 1984.



dezembro desse mesmo ano, essa ideia foi lançada por Dom Severino Vieira de Melo, deixada sobre a responsabilidade maior do vigário residente na época em Oeiras, Conêgo Cardoso, que percorreu por todo o território que iria constituir a circunscrição do bispado pregando e realizando palestras e conferências para animar a todos e conseguir ajudantes na causa. Queiroz relembra que essa campanha empolgou os filhos da antiga capital, pois a pretensão que se tinha, era que a urbe adquirisse uma posição de relevo, a qual acreditavam que havia sido perdida com a transferência da sede do governo para Teresina. Para ele, essa elevação iria de algum modo compensar a realeza perdida dessa cidade. Relaciona novamente a uma designação real, que possuía importância, prestígio e primazia em relação as demais cidades piauienses. Se agora não poderia mais ser a rainha, seria a princesa, a princesa dos sertões piauienses. A criação da diocese foi sentida como uma possibilidade de retomar essa preeminência, pois agora eles queriam ver Oeiras outra vez capital, mas se não de uma circunscrição política, de um estado eclesiástico.

O espaço urbano se concebe como lugar histórico, pois compõe grupos sociais, relações, mediações e conexões espaciais e temporais que se estruturam entre si, tornando-se um território demarcador de várias histórias entrelaçadas. Uma mesma cidade desdobra-se em várias cidades, redefinindo o campo social citadino com suas subjetividades. Ao enfatizarmos os estudos de Sandra Jatahy Pesavento entende-se que:

A cidade foi, desde cedo, reduto de uma nova sensibilidade. Ser citadino, portar um ethos urbano, pertencer a uma cidade implicou formas, sempre renovadas ao longo do tempo, de representar essa cidade, fosse pela palavra, escrita ou falada, fosse pela música, em melodias e canções que a celebravam, fosse pelas imagens, desenhadas, pintadas ou projetadas, que a representavam, no todo ou em parte, fosse ainda pelas práticas cotidianas, pelos rituais e pelos códigos de civilidade presentes naqueles que a ha-



bitavam. Às cidades reais, concretas, visuais, tácteis, consumidas e usadas no dia-a-dia, corresponderam outras tantas cidades imaginárias, a mostrar que o urbano é bem a obra máxima do homem, obra esta que ele não cessa de reconstruir, pelo pensamento e pela ação, criando outras tantas cidades, no pensamento e na ação, ao longo dos séculos.<sup>22</sup>

A cidade se configura não apenas como físico- geográfico, mas como um espaço que comporta sensibilidades. O viver urbano é, sobretudo, sensível no que se concerne os sentimentos, sociabilidades e representações que são construídas das relações contíguas pelos indivíduos ocupantes desse espaço, e tais incorporados ao universo subjetivo, sensível nas ações e pensamentos, no individual e coletivo, próprio do seu tempo. A historiadora Sandra Jatahy Pesavento nos auxilia a desenvolver o ponto central da proposta desse tópico, em identificar Oeiras através da análise das representações, memórias e discursos que Possidônio possuía sobre a cidade. Michel Foucault, em seu texto intitulado *A Ordem do Discurso*, indica que o discurso tem um poder fundante que conforma os elementos sociais, que delimitam, e principalmente definem o que são as coisas.

Em Oeiras, Possidônio esforçou-se para demonstrar um ideal de preeminência entre as cidades do Estado, uma princesa dos sertões piauienses, que possuía direitos a um destaque, devido sua trajetória histórica e de tradições. Era desejo deste intelectual manter a convicção de que Oeiras era uma cidade detentora de tradições firmadas, pois nisso refletia seu resplandecer e sua grandeza. No Almanaque do Cariri, o documento abarcou inúmeras reportagens sobre os municípios piauienses, é iniciado com o organizador e proprietário Francisco de Assis Leite ressaltando que foi concedido a Oeiras uma “especial homenagem à princesa dos sertões piauienses, vetusta Oeiras, primeira

---

<sup>22</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Cidades visíveis, Cidades sensíveis, Cidades imaginárias**. Revista Brasileira de História. vol.27, no. de junho de 2007, p.4.





e antiga capital do Estado”, o segundo lugar na referida publicação, considerando, pois, um lugar de destaque, uma vez que as reportagens desenvolvidas foram apresentadas por ordem alfabética.

O capítulo que disserta sobre Oeiras, foi encomendado ao Possidônio Nunes Queiroz, o mesmo que elaborou esse texto especialmente para essa publicação. O organizador do documento, ressalta que essa peça literária pode ser considerada uma das mais ricas produções intelectuais divulgadas em letras piauienses. Registra ainda, que considerou um belo trabalho percebido no estilo narrativo do autor, pois captou a sinceridade das suas narrações. Possidônio não apenas narrou ou escreveu sobre a cidade, ele sentiu a cidade e foi habitado por ela.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS, ESSA É A OEIRAS DE POSSIDÔNIO

Ao analisarmos as representações, memórias e discursos do intelectual Possidônio Nunes Queiroz sobre Oeiras, é necessário compreender esse sujeito como um cidadão da cidade, que nasceu e morou na urbe por 93 anos, participando ativamente de atividades e instituições sociais que visavam estabelecer uma importância e progresso ao município. A cidade vista e narrada por Possidônio está associada à sua trajetória de vida, experiências e relações da/na cidade no âmbito familiar, social, cultural e político. Como pontuado no final do segundo tópico, suas narrativas estão recheadas de sensibilidade. Assim como Ângela de Castro Gomes ao abordar sobre a escrita de si, enxerga-se esse sujeito como um produtor da escrita do eu, não como um informante imparcial, mas como um oeirense que habitou por quase um século a cidade, e foi habitado por ela, “não se trata de “dizer o que houve”, mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou”.<sup>23</sup> É múltipla a Oeiras de Possidônio, antiga capital, antiga metrópole, cidade invicta, uma

<sup>23</sup> GOMES, Ângela de Castro (org). **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, p.14.



princesa que habita pelos sertões piauienses e concomitantemente seus habitantes.

Dessa maneira, o artigo foi dividido em dois tópicos: O sujeito e a cidade: um passeio na história de Oeiras por Possidônio Nunes Queiroz e “Montar na cidade real, a cidade de sonho”: Oeiras, princesa dos sertões piauienses. O primeiro realizou uma breve explanação sobre o espaço urbano oeirense desde a sua formação a partir da história contada por Possidônio, quem era esse sujeito e como ele estava inserido nesse espaço. O segundo para compreendemos as representações e discursos como mecanismos que registram uma realidade, eram/são empregadas para construir um aspecto idealizado da cidade pelas sociedades e sujeitos que a habitam.

Possidônio Queiroz projetava Oeiras a partir dos seus anseios, dos desejos e sonhos de progresso. Sandra Jatahy Pesavento destaca que as cidades são um universo multifacetado, sonhadas, desejadas, temidas e odiadas. A Oeiras temida por esse intelectual era uma cidade que de acordo com ele durante década se entregou a estagnação que foi acometida após a transferência da sede do governo para Teresina, que não possuía mais foros de capital e conseqüentemente os poderes de uma metrópole, mas que desejava uma cidade renovada, sonhando com o período em que ela readquirisse seu antigo prestígio e entrasse na era de progresso a que acreditava que a mesma era merecedora.

## REFERÊNCIAS

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

CARVALHO JR, Dagoberto Ferreira de. **Passeio a Oeiras**. Dagoberto de Carvalho Jr. 6. ed. Teresina: Fundação Cultural do Piauí, 2010.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2012.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia**: a história entre incerteza e inquietudes.



Tradução: Patrícia Chottoni Ramos. Porto Alegre: Editora Universitária/UFRGS, 2002. p.183.

GOMES, Ângela de Castro (org). **Escrita de si, escrita da História**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

História de Oeiras – criação da diocese. **O Cometa**. Nº03, março de 1975. QUEIROZ, Possidônio Nunes de. Memória de Oeiras III. Oeiras, 1984.

LIMA, Rodrigo Marley de Queiroz. **“Do alforje da memória”**: Possidônio Queiroz, Oeiras e as narrativas de si. 160p. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, 2017.

MACÊDO, Francisco Adriano Leal. Janela sobre a metrópole órfica: Júlio de Mesquita Filho e a cidade-mundo que habitou (1920-1932). Teresina: Vozes, **Pré-terito e Devir, Revista de História da UESPI**. Vol. XI, Nº I, 2020.

MACHADO, Costa. Penetração Prioritária fe Mafrense Nestas aue Depois se Chamaram Terras do Piauí. **Revista do Instituto Histórico de Oeiras**. Oeiras, n. 02, 1980, p. 38-67.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. OEIRAS POR MEIO DAS CARTAS DE POSSIDÔNIO QUEIROZ. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, v. 10, n. 1, p. 1-20, 17 jun. 2013.

NUNES, Odilon. **Pesquisas para a história do Piauí**. Teresina: FUNDAPI - Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2007 (v. I e II).

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu estático na metrópole**: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Cidades visíveis, Cidades sensíveis, Cidades imaginárias. **Revista Brasileira de História**. vol.27, no. de junho de 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O Imaginário da Cidade** – Visões Literárias do Urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

QUEIROZ, Possidônio Nunes de. Oeiras: seu passado, pleno de glórias – o presente cheio de realizações úteis. Almanaque do Cariri. Crato: 1952.

TAPETY, Audrey Maria Mendes de Freitas. **Rede mafrensina**: sociabilidade e diálogo epistolar entre intelectuais piauienses de 1980 a 1995. 301f. Tese de doutorado (Doutorado em História do Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016.

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade na história e na literatura**. Trad. Por Paulo Henrique de Britto. São Paulo; Cia das Letras, 1989, 439p.



# OS MÁRTIRES DE ONTEM E DE HOJE: O PROTAGONISMO INTELECTUAL DO PADRE PAULO HERÔNCIO NO SERIDÓ POTIGUAR JUNTO AOS MORTICÍNIOS DE CUNHAÚ E URUAÇÚ E SUAS DISPOSIÇÕES ANTICOMUNISTAS (1935-1937)

 Flávio Augusto Galvão de Medeiros<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

A canonização dos Mártires de Cunhaú e Uruaçu foi dos eventos mais importantes, emblemáticos e festejados da Igreja Católica Romana no Rio Grande do Norte e, sem exageros ou supervalorizações, da Igreja no Brasil. No dia 17 de outubro de 2017, o Papa Francisco da Praça de São Pedro no Estado do Vaticano presidiu a efusiva cerimônia, na qual a Igreja no Brasil ganharia 30 santos mártires, os chamados Protomártires do Brasil. Estava o Romano Pontífice sob os olhares atentos e lacrimosos de várias delegações brasileiras, com grande presença de representantes do clero e do laicato norte-rio-grandense, além dos olhares que o seguiam pelas redes televisivas e de conexão digital, que transmitiam festivamente a solene ocasião. Diante de tanto júbilo, as origens da devoção e do interesse da Igreja potiguar pelo dito martírio

---

<sup>1</sup> É mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Possui os títulos de licenciatura e bacharelado em História pelo citado centro universitário, os tendo alcançado respectivamente nos anos de 2015 e 2019.



em suas terras ficam por mais das vezes ignoradas do grande público, até mesmo do debate científico.

A obra “Os Holandeses no Rio Grande”, de autoria do padre Paulo Herôncio de Melo, lançada em 1937, durante o II Congresso Eucarístico Paroquial de Currais Novos, no sertão potiguar foi a primeira manifestação intelectual sistematizada por parte da Igreja em relação aos morticínios, processados em 1645, em meio ao domínio holandês sobre parte do Nordeste da América Portuguesa. A referida investigação histórica e arquivística acerca do período pode ser entendida como o despertar do catolicismo para a questão, portanto somente esse apontamento já justificaria um atento olhar científico para a referida, no entanto está a obra imersa e comprometida com um das mais imperativas urgências do catolicismo brasileiro e potiguar no século XX: o combate e refutação ao Comunismo, ainda mais agudizada após a Insurreição de 1935, que no Rio Grande do Norte, chegou a sequestrar o mando administrativo de várias cidades incluindo a capital Natal, chegando a compor uma Junta de Administração Provisória.

O presente trabalho objetiva analisar o entrelaçamento entre a abordagem histórico-factual dos morticínios do século XVII e a ênfase ao anticomunismo, um dos traços mais arraigados da Igreja no Brasil e no Rio Grande do Norte, sobretudo após o Levante de 35. A produção do padre Herôncio de Melo, sediada no Seridó é também dotada de um significado simbólico espacial, como buscaremos analisar. Foi o Seridó, o palco da derrota comunista, sendo igualmente o centro da resposta católica a esse discurso de poder. O texto é dividido em três seções temáticas, As Bases Doutrinárias da Igreja para o Anticomunismo, nesta seção busco elucidar em linhas muito gerais o discurso anticomunista da Igreja Católica e suas raízes e legitimações. Na seção A Insurreição de 1935 e a Construção do Anticomunismo no Rio Grande do Norte, adentro a inquietação gerada por este acontecimento que tão vigorosamente marcou a História do Estado, do Brasil e a memória do povo em geral, assim como se deu a análise da Igreja sobre a questão e o agravamento de suas disposições anti-



comunistas. Por fim A Fabricação Intelectual do Martírio no Rio Grande do Norte no paradigma da refração ao Comunismo, intento demonstrar a apropriação das ocorrências de Cunhaú e Uruaçu na moldagem dos interesses do catolicismo no período de sua feitura, a censura às teses marxistas e a infiltração do pensamento socialista em terras potiguares.

## AS BASES DOUTRINÁRIAS DO ANTICOMUNISMO CATÓLICO

Ao passo que as questões sociais tomam corpo e se aperfeiçoam, o liberalismo econômico já não responde prontamente aos anseios de todos os entes produtivos, surgindo inquietações entre as massas operárias que já não digerem de modo passivo as imposições patronais e germinam entre elas ideias contestatórias acerca de seu estado, a Igreja Católica se soma aos agentes de discussão dos rumos que devem assumir os diversos ramos da atividade produtiva. A resposta da Igreja as teorias de socialização dos meios de produção, ao Marxismo ganha redação na encíclica *Rerum Novarum*, editada em 1891 no pontificado de Leão XIII. O documento aborda as agitações sociais em torno do capital, do trabalho e das teorias de organização classista. Reconhece a imperiosa necessidade de se aplinar as tensões em torno da produção por meio da implantação de uma ordem social justa e equilibrada. Sobre os fundamentos do modelo de produção a que as classes laboriosas estão submetidas, versa o documento:

Em todo o caso, estamos persuadidos, e todos concordam nisto, de que é necessário, com medidas prontas e eficazes, vir em auxílio dos homens das classes inferiores, atendendo a que eles estão, pela maior parte, numa situação de infortúnio e de miséria imerecida. (LEÃO XIII, 1891, 01).

Já sobre o Socialismo, a encíclica faz apontamentos incisivos, e inequivocamente transparece o posicionamento da instituição católica no que diz respeito à temática,



Os Socialistas, para curar este mal, instigam nos pobres o ódio invejoso contra os que possuem, e pretendem que toda a propriedade de bens particulares deve ser suprimida, que os bens dum indivíduo qualquer devem ser comuns a todos, e que a sua administração deve voltar para os municípios ou para o Estado. Mediante esta transladação das propriedades e esta igual repartição das riquezas e das comodidades que elas proporcionam entre cidadãos, lisonjeiam-se de aplicar um remédio eficaz aos males presentes. Mas semelhante teoria, longe de ser capaz de pôr termo ao conflito, prejudicaria o operário se fosse posta em prática. Pelo contrário, é sumamente injusta, por violar as funções do Estado e tender para a subversão completa do edifício social. (LEÃO XIII, 1891,02)

Em acordo com o texto acima, tomamos ciência do que pensa a Igreja das ideias socialistas, são estas ao conceito papal e da alta cúpula eclesiástica, incentivadoras da inveja, um dos pecados capitais, fomentadoras do ódio entre os homens, e ineficazes uma vez que a simples repartição das riquezas nacionais soluciona momentaneamente o problema da miséria e da desassistência do operário, contudo em não havendo mecanismos realmente capazes de gerar e animar a economia, o sistema vem incontestavelmente a ruir.

Além das divergências de ordem econômica e técnica, a Igreja e as teses marxistas se posicionavam contrariamente em diversas outras temáticas, tais como moral pública e familiar educação e concepção nacional. O catolicismo apresentava severas e negativas avaliações sobre a concepção de família e Estado sustentada pelo Marxismo. Enquanto a instituição católica sacraliza a família nuclear e lhe confere um papel espiritual inclusive, a visão marxista situa essa mesma construção familiar no campo do protecionismo patrimonial burguês, criticando o patriarcalismo e questionando o papel de submissão da mulher e da prole ante a figura do pai.

No Brasil, a Igreja Católica a partir da Proclamação da República e da laicização do Estado logrou autonomia institucional, antes regulada e tolhida pelo Padroado Régio, instituição jurídica que remonta ao pe-



ríodo colonial e que se perpetuou no Império, segundo a qual o Brasil era confessionalmente católico e a hierarquia religiosa estava sujeita ao crivo do governo nacional. A queda do Padroado acabou por gerar uma instituição muito fiel a Roma e atinente às prescrições papais. É marco nesse processo de aproximação da Igreja no Brasil do Vaticano, a tão aludida Carta Pastoral de Dom Sebastião Leme da Silveira e Cintra, então arcebispo de Recife e Olinda, que depois viria a se tornar bispo auxiliar do Rio de Janeiro em 1921 e posteriormente arcebispo metropolitano desta mesma Arquidiocese, assim como cardeal, título de alta relevância entre os clérigos. Esse documento, editado em 1916, visava a instrução dos fiéis arquidiocesanos. D. Leme dirigiu análise sobre as principais questões doutrinárias do catolicismo no Brasil, assim como da urgência de se alinhar a prática religiosa no país as deliberações de Roma, atacando a mescla do culto católico com rituais de outras cepas religiosas, realidade que cientificamente denominamos sincretismo religioso. O bispo igualmente atinou para questões estruturais da abrangência pastoral, tais como insuficiência de padres e paróquias com gigantismo de extensão, o que impossibilitava a boa assistência religiosa. Acerca desse período, Scott Mainwaring pontua:

Embora a visão de D. Sebastião Leme tivesse precedentes, não seria antes da década de 20 que esse novo modelo de Igreja, o modelo da neocristandade, viria a florescer. Ele atingiu seu apogeu de 1930 a 1945, quando Getúlio Vargas era presidente. A igreja permaneceu politicamente conservadora, se opondo à secularização e às outras religiões, e pregava a hierarquia e a ordem. (MAINWARING, 1989,43)

Nesse período a Igreja passou a valorizar de modo enfático, valores como ordem, patriotismo e senso de autoridade. A sociedade ideal para o catolicismo era pacífica, ordeira e sem ojeriza de classes. Assim sendo a visão de mundo do catolicismo se antagonizava com a marxista, que apregoava o inconformismo da classe proletária e sua rebelião contra





os abusos da burguesia patronal. Cabia ao clero ser inventivo no combate ao secularismo e suas vertentes, tais como a ideologia comunista.

## **A INTENTONA COMUNISTA DE 1935 E A FORMAÇÃO DE UMA MENTALIDADE ANTICOMUNISTA DE MATRIZ CATÓLICA**

Em tempos distintos, até pela repercussão política do acontecimento, muito se especulou sobre a estreita relação entre a Insurreição Comunista de 1935 no Rio Grande do Norte e, posteriormente em outros estados brasileiros e a Internacional Comunista, braço de propaganda internacional do Comunismo da União Soviética. Hodiernamente, sabe-se que o planejamento e a iniciativa insurrecional, possui veia muito mais interna, estando mais ligada a uma represália dos comunistas brasileiros ao governo Vargas, que extinguiu a ANL, Aliança Nacional Libertadora, organização que aglutinou membros e grupos da extrema esquerda em torno da figura de Luís Carlos Prestes, apresentava duras críticas ao Governo Federal e defendia a emergência de uma revolução social genuinamente brasileira, aos moldes da Revolução Russa de 1917.

A ANL, cujo Manifesto foi lançado em 1935 e assinado por Prestes, teve rápido crescimento e em poucos meses construiu núcleos em quase todos os estados brasileiros, não sendo exceção o Rio Grande do Norte. A instituição foi extinta por entender o governo que a referida punha em risco a segurança e a estabilidade da nação.

No Rio Grande do Norte, partindo de Natal, entre a noite do dia 23 de novembro de 1935 e o dia 28 do referido mês, assistiu-se a edificação e interiorização de um governo comunista, que teve início na tomada do Quartel do 21º Batalhão de Caçadores, vindo a expandir-se pelas outras instituições militares e governativas da cidade. Homero Costa traça um panorama factual do referido processo em meio a pacata cidade do Natal, há época com cerca de 40 mil habitantes, de uma economia simples baseada no setor de serviços e com poucos aparelhos culturais. Assim refere o autor sobre a tomada do quartel:



O dia amanheceu calmo em Natal. Os jornais que circulavam nesse dia, não traziam nenhuma novidade digna de registro. Uma pequena nota, no jornal “A República” convidava a população para assistir a uma solenidade de formatura de alunos do colégio Santo Antônio( turma de contabilistas), à noite, no teatro Carlos Gomes, que teria a presença do governador do Estado, Rafael Fernandes e outras autoridades. No Palácio do Governo, houve expediente normal pela manhã.

No 21º BC pouco depois das 19 horas, o pessoal da guarda que dava sentinela no quartel, nota um pequeno movimento no pátio, com deslocamento de alguns praças, cabos e sargentos, mas não percebe nada que possa qualificar de “anormalidade”. Como se aproximava a troca de sentinelas, o pessoal da guarda imaginara ser um movimento nesse sentido. Às 19:30 os sentinelas viram, mais uma vez, o deslocamento de alguns homens no pátio, só que agora estavam armados e se aproximando do oficial de Dia, tenente Abel Cabral. Imaginavam de início ser a patrulha das ruas da cidade, instituída em razão dos assaltos de bonde que tinham ocorrido nos últimos dias e cujas suspeitas recaíam em militares do 21 BC, (os assaltos foram feitos por homens fardados, com máscaras). No entanto, não era a patrulha. Eram três homens, o sargento músico Quintino Clementino de Barros, o cabo Giocondo Alves Dias e o soldado Raimundo Francisco de Lima. Estavam bem armados. Aproximam-se do oficial de Dia e Giocondo, apontando um fuzil, diz; “Os senhores estão presos em nome do capitão Luiz Carlos Prestes”. Nesse momento, um grupo de homens armados ocupam rapidamente os lugares estratégicos do Quartel, sob as ordens de Quintino Clementino e de outro sargento. Os oficiais são recolhidos de imediato à prisão, improvisada no cassino do quartel. (COSTA, 1988, p. 73-74).

Tomado o quartel e principal força militar da cidade, os insurgentes ocuparam com relativa facilidade os órgãos públicos da administração municipal, que já pela manhã do dia 24 de novembro estava entregue aos rebelados. O único grupo a oferecer alguma resistência as tropas comunistas foi o modesto contingente da Polícia Militar, aquar-



telado na unidade operacional, localizada a poucos quarteirões do 21º BC. Havendo trocas de tiro e alguns feridos, os militares se renderam e entregaram as armas de que se valiam. Os comunistas tinham como estratégia saquear qualquer estabelecimento público ou privado que os guarnecesse de itens relevantes para o progresso da empresa revolucionária. Armas, alimentos, dinheiro, bebidas, tudo o quanto lhes fosse útil era apropriado. Dos saques mais alardeados, podemos fazer constar a invasão ao armazém da Viúva Machado, tradicional empório de alimentos e bebidas finas da capital potiguar e o confisco ao tesouro da agência do Banco do Brasil, de onde se estima tenha havido saque de vultosa quantia em dinheiro. Essa pragmática acabou por fornecer aos detratores do grupo revolucionário, grande insumo acusatório. A pecha de ladrões e arruaceiros em certa medida foi incrustada a imagem dos comunistas rebelados, até os dias atuais os acompanhando. Dominada a capital, os comunistas trataram de eleger uma junta de governo provisória, composta por cinco integrantes: Quintino Clementino de Barros, Secretário de Defesa, Lauro Lago, Secretário de Interior e Justiça, José Macedo, Secretário de Finanças, João Galvão, Secretário de Viação e José Praxedes, Secretário de Aprivisionamento. Todos os integrantes eram membros da extinta ANL, no núcleo potiguar ou do PCB, Partido Comunista Brasileiro, alguns cumulavam as duas filiações. A Junta decidiu instalar-se na Vila Cincinato, residência oficial do Governador do Estado que se evadira do cargo e do território estadual por temer sua segurança pessoal.

Uma vez constituída uma hierarquia para o comando administrativo, era hora de pensar a interiorização do Movimento. O planejamento da expansão dos domínios insurrecionais foi pensado a partir de “colunas” que se deslocariam para as principais cidades do Rio Grande do Norte e de lá amplificariam o domínio comunista a todas as áreas do estado. Vale lembrar que os “saques” ou “expropriações do capital privado”, conceito marxista que qualifica o sequestro de bens privados para fins de promoção da ação social lograram aos revoltosos uma considerável poupança



de recursos bélicos, provisões alimentares e financeiras, o que de certa forma garantiria a tranquilidade da dilatação insurrecional.

Se Natal, a maior e mais rica cidade do estado estava completamente entregue, os comunistas não tiveram grandes dificuldades em submeter cidades menores ou vilarejos rurais. Ao verem o poderio bélico dos rebelados, os caminhões que haviam engajado na luta dentre outros muitos recursos, muitos homens interioranos aderiram ao Movimento, sequer tendo ciência do que ou quem estavam apoiando. Os apoios espontâneos, que pouco ou nada tinham de convicção ou idealismo, acabaram por conferir a Insurreição uma fisionomia de circunstância, apeando-a do fervor ideológico dos primeiros integrantes.

Fazia-se muito preocupante para os comunistas, a situação do Seridó potiguar, região pouco cosmopolita e conhecida por deter uma identidade cultural sólida e inflexível. Os seridoenses, cunhados em vigorosas tradições patriarcais, patronais e religiosas, possuíam uma forma de pensar e ler a realidade social muito diversa do viés contestatório das ideologias classistas. Ademais, era uma das regiões com mais fundada religiosidade de todo o estado, a região de Santa Ana, como é conhecida até os dias de hoje por ter muitas de suas cidades entregues espiritualmente a referida figura mística, que segundo a tradição católica vem a ser a mãe de Maria, tão logo avó de Jesus Cristo. O Seridó destacava-se igualmente por ser afeiçoada ao mandonismo local da Primeira República, nessa região desenvolveu-se uma arraigada estrutura coronelística, assentada na economia algodoeira, sendo a região uma das maiores produtoras de algodão de todo o país. Uma questão a constar é que o Seridó foi um dos grandes redutos de penetração do Integralismo, corrente política e ideológica ultradireitista, inspirada no fascismo italiano e ultraconservadora. O Integralismo ao período mantinha um estrito diálogo com os católicos, os eclesiásticos inclusive.

Entre o Agreste e o Trairi, 17 municípios do Rio Grande do Norte, além é claro da capital Natal, foram completamente cooptados pelos insurgentes em sua maioria sem resistência alguma. Os prefeitos, de-



legados e contingentes armados abandonaram as cidades e partiram para estados vizinhos ou para a zona rural, a fim de se preservarem. Instaurou-se um ambiente emocional tenso e cismarento.

Os ânimos começaram a oscilar de lado, na medida em que eram divulgadas notícias da breve chegada de tropas militares federais do Rio de Janeiro que intuía asfixiar o movimento restabelecendo a antiga ordem. Quando da penetração no Seridó, os insurgentes enfrentaram alguma resistência na cidade de Santa Cruz, lá sofreram algumas perdas, mas foram vitoriosos na tomada do governo municipal. Nas cidades invadidas repetia-se a estratégia executada em Natal, os saques a estabelecimentos comerciais de variados gêneros em benefício do progresso revolucionário. Os comunistas conheceram a derrota quando se aproximavam da cidade de Currais Novos, ao se depararam com grupos armados, que embora em sua maioria não tivessem treinamento militar possuíam boas armas e uma posição estratégica, o entrincheiramento. Incentivados por líderes políticos locais refratários ao Comunismo, tais como o pecuarista e cultivador de algodão Dinarte de Medeiros Mariz e o padre integralista Walfredo Gurgel, populares, sitiantes, comerciantes, de variadas idades e com armas que iam de fuzis militares a espingardas de caça se congregaram com a finalidade de promover a derrocada do governo comunista no Rio Grande do Norte.

A tão afamada e emblemática Batalha da Serra de Doutor, localizada no hoje município de Campo Redondo, no Seridó norte-rio-grandense, que imprimiu derrota aos grupos rebelados, estancou a expansão do Levante e praticamente foi a chave para a desarticulação do Movimento acabou se incorporando a por assim dizer grande coleção de “honras e brios” do povo seridoense, sendo retratada longamente na tradição oral e na literatura de cordel.

Aos 28 de novembro, já não havia mais levante algum, antes mesmo da chegada das tropas federais, os comunistas abandonaram os postos de comando e o governador Rafael Fernandes retomou a condução política do estado.



A Insurreição já estava debelada, todavia o simbolismo que teve um governo comunista em terras potiguares, demonstrou a Igreja e aos grupos de direita o potencial de organização dos comunistas, ademais o fim do Levante não significou o término das investidas comunistas no estado. É notável a existência de guerrilhas rurais de orientação ao menos oficialmente comunistas na região do Vale do Açú, na qual homens armados se organizaram em grupos bandoleiros que investiam contra a propriedade privada rural, alegando promoverem distribuição de capital. Esses grupos, sendo o mais destacado deles, liderado por Manoel Torquato<sup>2</sup> somente foram debelados tempos depois de 35, tendo persistido por cerca de um ano.

Para a Igreja no Rio grande do Norte, o Levante Comunista se constituiu em grande agravo a vida religiosa e afronta ao papel social exercido pela instituição no estado. Para se intuir, o jornal A Ordem<sup>3</sup>, veículo oficial de imprensa da Arquidiocese de Natal, fundado em 1935 após grandes esforços da Igreja e dos católicos, teve suas instalações invadidas pelos comunistas. Estas mesmas instalações serviram para editar o jornal A Liberdade<sup>4</sup>, que circulou no estado durante a Insurreição e dava conta das novas medidas administrativas. Fazia-se urgente uma resposta por parte da igreja, fazia-se urgente construir no Rio Grande do Norte uma mentalidade anticomunista.

---

<sup>2</sup> Manoel Torquato tem dados pessoais ignorados. Sabe-se que era de família rural, composta por sítiantes do Vale do Açú. De origem católica, converteu-se ao Protestantismo quando jovem, posteriormente aderiu ao corpo de ideias marxista. Organizou um grupo armado que se dizia guerrilheiro e visava promover a Revolução Social no Brasil. O grupo atacava fazendas e extorquia proprietários, envolvendo-se em vários confrontos com a Polícia Militar do Rio Grande do Norte até ser debelado em 1936.

<sup>3</sup> O jornal diário A Ordem, iniciou suas atividades em Julho de 1935, ano do Levante, possuía forte teor integralista e combatia ardorosamente o Comunismo. Nos dias do governo insurrecional, entre 23 e 27 de novembro, teve as instalações tomadas para a confecção de um jornal revolucionário.

<sup>4</sup> O jornal A Liberdade, foi o órgão do governo revolucionário de novembro de 1935, tendo somente circulação por três dias. Suas instalações foram estabelecidas nas oficinas do diário católico norte-rio-grandense.



## A FABRICAÇÃO INTELECTUAL DO MARTÍRIO DO RIO GRANDE DO NORTE NO PARADIGMA DA REFUTAÇÃO AO COMUNISMO

Os acontecimentos de Cunhaú e Uruaçu, no Rio Grande do Norte, ocorridos no ano de 1645, dentro da dominação holandesa no Nordeste colonial sobre a capitania do Rio Grande, permaneceram praticamente intocados no decurso de muitos séculos. As ocorrências revolucionárias foram a inquietação necessária para se recolher dos remotos tempos coloniais, dos antigos registros da ocupação holandesa na capitania, os morticínios promovidos pelo pequeno contingente de dominadores flamengos liderados por Jacob Rabbi contra povoadores locais da capitania.

O livro *os Holandeses no Rio Grande* constitui uma das vertentes do enfrentamento católico aos ideais comunistas, tão bem demonstrados no breve, porém muito significativo período insurrecional de 1935. O ano de publicação, 1937, em meio às solenidades do II Congresso Eucarístico Paroquial de Currais Novos, que teve como articulador o padre Paulo Herôncio de Melo, se avizinha ao Levante Comunista de 1935 e espacialmente se desdobra na região onde se deu a derrocada do referido Movimento.

Já no prefácio da obra, intitulado “Duas Palavras” e elaborado pelo padre José Maria Cabral<sup>5</sup> ou J. Cabral se verifica a apropriação do fato histórico analisado, os morticínios de Cunhaú e Uruaçu em benefício da campanha anticomunista que empreendia a Igreja no Brasil, mais fervorosamente a Igreja no Rio Grande do Norte no período, conforme vemos abaixo:

<sup>5</sup> Padre José Maria de Lustosa Cabral (1898-1959), natural de Natal no Rio Grande do Norte, foi formado entre os clérigos potiguares. Ao ser ordenado sacerdote, foi nomeado vigário de várias paróquias do interior potiguar. Posteriormente migrou para o Rio de Janeiro, onde se incorporou aquela Arquidiocese. Padre Cabral dirigiu por vários anos o jornal Católico A Cruz, órgão de imprensa oficial da Arquidiocese do Rio de Janeiro, onde se destacou como jornalista e escritor. Dentre suas temáticas de maior empenho se destaca a refutação do Comunismo. Nunca perdeu o vínculo com Rio Grande do Norte, seu estado de origem, onde cultivava amizades e tinha familiares.



Atravessamos uma época tumultuosa, que alguns comparam aos últimos dias do Império Romano; vivemos dias agitados, que nos trazem mais receios que esperanças.

É forçoso não desanimar, fazer o diagnóstico dos males sociais e procurar-lhes o remédio. O momento não comporta transigências nem desfalecimentos.

O espírito de internacionalismo é um dos caracteres mais salientes e marcantes da quadra hodierna. Não se trata, é claro, infelizmente, do internacionalismo sincero e verdadeiro, no sentido cristão da palavra, do internacionalismo universal do gênero humano, procedente de um tronco único. O internacionalismo, que os corifeus do materialismo histórico pregam e em favor do qual combatem com uma energia digna da melhor causa, é o internacionalismo rubro, anárquico e incendiário. Ao internacionalismo de Cristo, ensinado pela Igreja, cujo chefe é o Papa, que reside no Vaticano de Roma, opõe-se o internacionalismo de Marx, imposto à desgraçada Rússia e que tem como chefe o tzar vermelho, aquartelado no Kremlin de Moscou...

Essas duas tendências ou antes, essas duas orientações, cada dia mais extremes e mais irredutíveis, caminham paralelas... só no infinito se encontrarão.

Merecidamente, em nossos dias, devemos recordar esses feitos gloriosos, pois outros estrangeiros, de parceria com os modernos calabares, traidores e sacrílegos, procuram entregar a Terra de Santa Cruz ao Comunismo ateu e querem transformar o Brasil em colônia da União Soviética.

É preciso que o mundo inteiro saiba que a nossa gente tem a alma forjada nas pugnas travadas em prol da religião e da pátria e que, assim como resistiu as invasões armadas no passado, também repelirá a infiltração dissolvente do marxismo hodierno. ( CABRAL, 1937, 01).

No texto acima, o padre Cabral rivaliza as concepções do que chama de “internacionalismo”, opondo as concepções de sociedade e de nação segundo o catolicismo as afirmativas da doutrina marxista e flagrantemente se apropria de figuras históricas que remetem ao período





do de dominação colonial holandesa como “Calabar”, o indígena local que em meio aos desdobramentos da conquista holandesa aderiu a esse projeto colonial movido por suas conveniências. Domingos Fernandes Calabar acabou por personificar a traição e por isso foi utilizado pelo padre Cabral para designar os brasileiros que se filiam ao Comunismo, assim em sua visão nacionalista, traindo a soberania pátria.

Do ponto de vista estilístico, o texto do padre Paulo Herôncio pode ser categorizado na designação de romance histórico, possuindo correta sequencia e apreciação factual, no entanto impregna a narrativa histórica de índole religiosa e apologística, como é de se esperar em um escritor em sua posição social e dentro dos ditames de seu tempo. A escrita está permeada de maniqueísmos, nos quais os ditos mártires são apresentados como heróis das virtudes cristãs ao passo em que os holandeses protestantes são vistos como invasores e símbolos da maldicência e da traição, conforme se vê no trecho abaixo:

Jacob Rabbi fez publicar avisos aos moradores intimando-os a virem no dia seguinte a igreja, para receber ordens do governo de Recife, garantindo-lhes que nada temessem, pois se tratava apenas de dar a conhecer novas determinações do conselho. Na porta da igreja fez afixar um edital assinado pelo Conselho Supremo. No dia seguinte, pela manhã, o padre André de Soveral, velhinho de 90 anos, pastor querido daquele pequeno rebanho atribulado, se dirigiu a igreja, para aguardar a chegada dos fieis que iam a missa de domingo. Mal sabia que aqueles passos que dava, eram os últimos da vida. Não imaginava que ia celebrar pela última vez o Santo Sacrifício da missa, ou melhor que ia iniciar na terra a missa daquele dia para termina-la no céu, como mártir da Eucaristia.

Jacob Rabbi, viu o velhinho entrar no templo, e sorriu prelibando o gozo satânico do festim de sangue que ia dirigir. (MELO, 1937, 68).

O texto acima exemplifica satisfatoriamente todo o corpo textual marcado por uma eterna rivalidade entre os “heróis da fé” do catolicismo e os holandeses invasores. Conforme lemos, o personagem Jacobi



Rabbi, um judeu convertido e representante do governo holandês na capitania, personifica a maldade e a traição. Já o padre André de Soveral, retratado como um zeloso sacerdote nonagenário personifica a virtude, a sinceridade e a nobreza de caráter.

Outro trecho transparece de modo nítido a dita rivalidade e eterno litígio entre o “bem” e o “mal”, conforme vê-se abaixo:

Soldados, índios caíram sobre as vítimas do herege invasor. Antônio Baracho foi amarrado a uma árvore e cortaram-lhe a língua e os membros, queimaram-lhe a carne com ferro em brasa, rasgaram-lhe as costas para lhe arrancarem o coração.

Matias Moreira, quando lhe abriram as costas e lhe tiraram o coração, ainda pôde exclamar, numa sublime confissão de fé: “Louvado seja o Santíssimo Sacramento”. (MELO,1937, 78).

A elaboração de os Holandeses no Rio Grande, livro de autoria do padre Paulo Herôncio de Melo, une de modo simbólico duas épocas, cronologicamente distintas, o longínquo século XVII, palco do domínio holandês sobre parte do Nordeste colonial, época na qual transcorrem os morticínios e o século XX, palco de lutas e urgências ideológicas, na qual a Igreja se coloca em refutação ao dito mundo moderno, e dado o cenário político norte-rio-grandense no período, especialmente apresentando ardoroso combate ao Comunismo. Na região em que minguou o Levante de 1935, em 37 a Igreja organizou o início de um ardoroso ciclo de combate ao Comunismo. A Igreja se valeu da rigidez das tradições morais e religiosas do sertão para lá semear uma mentalidade de refutação as teorias marxistas que tiveram emergência naquela temporalidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escritura de Os Holandeses no Rio Grande é parte da reação do catolicismo potiguar ante os desdobramentos da Intentona Comunista, ocorrida no Rio Grande do Norte entre 23 e 28 de novembro de 1935.



No referido evento, a Igreja norte-rio-grandense e as demais forças conservadoras se viram tuteladas por um governo comunista, que embora tenha tido caráter provisório imputou algumas mudanças administrativas nas cidades potiguares onde se fez hegemônico.

Por meio de uma inteligente apropriação histórica, os padres Paulo Herônimo de Melo e J. Cabral, empreendem mais uma vertente no esforço anticomunista que a Igreja Católica no Brasil desenvolvia no período. No Seridó potiguar, que foi o teatro do fim insurrecional, deveria igualmente haver a edificação de uma mentalidade de ódio aos ideais socialistas e de classe, os católicos deveriam se unir em torno das palavras da Igreja e da figura de Cristo, sendo os Mártires de Cunhaú e Uruaçu, elementos de convergência dos religiosos. No exemplo de Mateus Moreira, André de Soveral dentre outros, os católicos deveriam se mirar. Já os elementos historicamente ligados ao domínio holandês foram trabalhados de modo guardarem verossimilhança com os defensores do Comunismo.

## FONTES

Carta Encíclica Rerum Novarum. (Sobre a Questão Social), Leão XIII. São Paulo: Loyola, 1986.

## REFERÊNCIAS

COSTA, Homero de Oliveira. **A Insurreição Comunista de 1935**: O Caso de Natal. Dissertação de Mestrado, UFRN, 1991.

MAINWARING, Scott. A Igreja da Neocristandade, 1916-1945. In **A Igreja Católica e a Política no Brasil, 1916-1985**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MELO, Paulo Herônimo de. **Os Holandeses no Rio Grande**. São José de Mipibu: Empresa Editora ABC Limitada, 1937.



## INFORMAR, PREVER, CURAR: SABERES QUE GUIARAM O SERTANEJO IBIARENSE (1948-1998)

 Lilian de Lima Beserra<sup>1</sup>

Pesquisar, escrever, falar de Nordeste, Sertão, interior do Sertão, não é tão simples quanto irmos a um bar e pedirmos uma cerveja, mas conhecer, adentrar, ouvir histórias do Sertão nordestino, do homem e da mulher do campo, da vivência sertaneja, torna-se tão apetitoso e agradável quanto beber uma cerveja gelada depois de um dia cansativo. Assim como as cervejas, o Nordeste possui marcas (estados) e em cada marca há um ingrediente que torna única e ainda mais saborosa, embora possa ser um pouco amarga, mas cada uma possui a sua marca, cada estado do Nordeste tem o seu gosto.

O Nordeste é palco dos cordelistas, repentistas, poetas e também dos autores de almanaques. Cordéis, cantorias e almanaques foram durante anos momentos de entretenimento, diversão e conhecimento. E embora essas práticas tenham sido, aos poucos, desprezadas, esses símbolos fazem parte das histórias do Nordeste e, principalmente, dos sertões.

Em meio a tantos gostos e sabores está a cidade de Ibiara – PB, localizada no Vale do Piancó, interior do Sertão paraibano, com 145 anos de fundação e 60 de emancipação política, distante 469 km da capital do

---

<sup>1</sup> Graduada em História pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), campus de Cajazeiras (CFP); Mestranda em História dos Sertões pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), campus de Caicó (CERES).



estado. Essa pequena cidade também possui suas marcas, uma cultura intrigante, com rastros ainda de um Brasil colônia – o que percebemos no linguajar, nas crenças, nas formas de relacionar-se com o mundo, nos rituais e nas práticas cotidianas.

A crença no homem sábio do Sertão, na cura pela reza, nos significados dados aos sinais da natureza, nas superstições do cotidiano, na fé em Deus, são saberes e ensinamentos que ainda circulam e orientam a vida naquela comunidade. Dentre esses ensinamentos, os escritos do almanaque *O Nordeste Brasileiro*, conduziram e influenciaram durante décadas o modo de viver dos agricultores de Ibiara, sendo ela, portanto, um palco de disseminação das profecias de Manoel Luiz dos Santos<sup>2</sup>.

## **INFORMAR: ALMANAQUE DE FEIRA O NORDESTE BRASILEIRO COMO GUIA SERTANEJO**

O tempo, a lua, o mês, horóscopo, signos, calendário agrícola, plantas medicinais, versos, curiosidades, dias favoráveis para plantações, viagens e mudanças, propagandas de talismãs... assim é composto e organizado o almanaque de feira ou almanaque popular. Presságios e prognósticos o tornam útil e prazeroso, “[...] ele não é um manual, ele não é assimilável de forma muito diferente do que é um romance, ele diverte sem prender à pura fabulação, ele ensina sem ser dogmático, ele não é, de modo algum, artigo de fé, ele obedece a uma grande lei que é sem dúvida aquela de toda leitura popular.” (PARK, 1999, p. 46).

Os almanaques de feira, de uma forma geral, possuem as seguintes características:

Destinam-se aos sujeitos que vivem na zona rural e nas pequenas cidades do interior; sua utilidade enquanto oráculo agrícola é orientar os agricultores a respeito das épocas propícias ao

<sup>2</sup> Pernambucano, autor do *Almanaque O Nordeste Brasileiro*;



plântio e à colheita, como também sobre ocorrências de secas e inundações. Trazem informações sobre plantas medicinais e seus efeitos terapêuticos; apresentam indicações de chás, banhos e outras recomendações para o combate a doenças. Também são indispensáveis: o calendário anual, as datas comemorativas, as fases da lua, os eclipses, os santos de cada dia, as orações e anedotas, bem como propagandas de remédios, talismãs, anéis e toda sorte de amuletos. (MELO, 2011, p. 7).

Nesse sentido, enquanto um folheto rico em informações, o almanaque de feira *O Nordeste Brasileiro*, levava, principalmente, aos agricultores esperanças de chuvas no corrente ano para a colheita dos alimentos, o que significava o sustento da família. Esse livrinho guiou o modo de viver, plantar, colher e o dia-a-dia do homem do campo nordestino, como também o alertou sobre doenças e o ensinou as maneiras de curar-se.

O almanaque *O Nordeste Brasileiro* iniciou sua publicação e circulação no ano de 1948, produzido pelo poeta popular, ou como autodenominava-se “profeta do sertão”, Manoel Luiz dos Santos, natural da cidade de São José do Egito – PE. O seu almanaque circulou juntamente com *O Juízo do Ano*, do poeta Manoel Caboclo no Juazeiro do Norte – CE e muitos outros da região. Os dois referidos almanaques tinham semelhanças em seu formato e conteúdo, sendo os dois poetas revendedores um do outro. Podemos considerar que foram os dois almanaques com maior circulação e anos de publicação no Nordeste.

Em sua forma estética, o almanaque possui as aparências da literatura de cordel, pois como identificou Melo (2011, p. 7-8) “[...] muitos são escritos por poetas de cordel, compartilham dos mesmos processos de editoração, circulam nos mesmos locais (mercados populares, feiras) e almejam o mesmo leitor.” Convém observar ainda no conteúdo do almanaque que “[...] a maioria dos produtos e serviços anunciados é confeccionada pelos próprios editores/autores: a comercialização dos horóscopos personalizados, talismãs e anéis, compõem outra expressiva fonte de renda associada aos almanaques.” (MELO, 2011, p. 8).



Sobre a esteticidade, o almanaque *O Nordeste Brasileiro* até o ano de 1980 estava no formato 11x13; já os que foram produzidos a partir de 1988 estavam no formato 15x21 em um papel mais forte e colorido. Isso pode ter ocorrido devido a uma mudança na perspectiva editorial. De acordo com Rodrigues Filho (2017, p. 24), “Os sujeitos envolvidos no sistema editorial, como os ilustradores, não se prendem a ‘modelos’ únicos, eles reinventam outras imagens, outras narrativas para atender aos seus interesses em relação a produção do livro.” Isso nos ajuda a compreender essa mudança estética do folheto de almanaque, e que aconteceu também com os cordéis.

Além disso, de acordo com Melo (2003) era comum nas capas de almanaques aparecer títulos de “astrólogos”, “amador das ciências ocultas”, “poeta da astronomia”, “profeta do sertão”, pois os próprios autores elaboravam as previsões para o corrente ano, principalmente, as profecias sobre o mês adequado para plantar e vender e os momentos em que as chuvas molhariam a terra. Essas previsões davam-se por meio da observação das posições do sol, da lua e dos planetas em relação à terra. Essas eram as informações que mais atraíam o agricultor.

Para o ano de 1988, escreveu Manoel Luiz sobre “fazer plantações”:

Antes da Lua Cheia: tudo quanto dá frutos acima da terra, em janeiro de 18 a 25. Fevereiro: 16 a 23. Março: 18 a 24. Abril: 16 a 23. Maio: 15 a 23. Junho: 14 a 21. Julho: 14 a 21. Agosto: 12 a 20. Setembro: 10 a 18. Outubro: 10 a 18. Novembro: 9 a 17. Dezembro: 8 a 16. Estrume a terra e trabalhe com fé em Deus. Depois da Lua Cheia: tudo quanto dá frutos debaixo da terra. Janeiro: 2 a 10. Fevereiro: 1 a 9. Março: 3 a 11. Abril: 1 a 9. Maio 1 a 9. Junho: 13 a 21. Julho: 6 a 13. Agosto: 4 a 12. Setembro: 3 a 10. Outubro: 2 a 10. Novembro: 1 a 9. Dezembro: 1 a 8. Corte a terra, estrume a terra, dê vida a sua terra. (SANTOS, 1988, p. 3).

Embora o almanaque *O Nordeste Brasileiro* apresente informações sobre previsões de secas e inundações, o calendário e suas datas fes-



tivas/religiosas, conselhos, versos, horóscopo e o mercado de preços, estas estão distribuídas de forma diferente no almanaque, como já comentado acima, não há um “modelo” fixo. Como exemplo: o almanaque para o ano de 1988 apresenta em sua contra capa o calendário, fases da lua, festas durante o ano e elementos do cômputo eclesiástico, o almanaque para o ano de 1995 expõe festas religiosas móveis, feriados nacionais, festas religiosas, um poema e um tipo de oração contra o mal.

A circulação do almanaque de Manoel Luiz estava baseada, principalmente, em agentes distribuídos na região Nordeste e também nos estados de Goiás e São Paulo, sendo um deles Francisco de Assis Gomes, conhecido como Chico do rádio: “Eu ia buscar lá, eu era o agente dele, vendia em São João [...] fazia lá na gráfica de Patos, Santo Antônio. [...] tinha os agentes, eu era um, seu Zé Cazuza era outro, aí vendia em Juazeiro.” (GOMES, 2020).

Sobre esse processo de difusão do material impresso, Chartier (2003, p. 123) falou da figura do vendedor ambulante: “O vendedor ambulante de livros é, portanto, uma figura urbana, que propõe ao mesmo tempo publicações avulsas e peças oficiais, almanaques e livretos azuis, panfletos e gazetas.”

A grande circulação do *O Nordeste Brasileiro* dá-se também pelo fato de ter um grande público, público esse de pessoas que valorizavam e acreditavam no que Manoel Luiz informava através do almanaque, em como as suas palavras serviam para o benefício dos agricultores. Os presságios do “profeta do sertão” afetavam o cotidiano do sertanejo e o modo como lidava e conduzia os seus negócios e a sua vida. O modo de distribuir agentes em várias cidades facilitava a circulação do livreto, fazendo-o chegar a muitos lugares, conquistando e encantando muitos leitores.

Ainda é importante destacar que a identificação desses agentes do almanaque *O Nordeste Brasileiro* só é encontrada nos almanaques dos anos de 1967, 1970, 1977 e 1979, pois a partir do ano de 1988, o formato foi modificado e algumas informações foram excluídas. Além disso, a





cada ano podemos perceber uma mudança na edição e na forma como estão distribuídas as informações.

No entanto, isso não quer dizer que os agentes deixaram de existir, possivelmente só não estavam mais sendo apresentados no próprio folheto, devido a mudança no modelo editorial. Percebemos que havia a preocupação do feirante em chamar a atenção das pessoas, cantar os poemas e os prognósticos de Manoel Luiz para ativar a curiosidade e o desejo dos agricultores. Pelo preço de “cinco conto”<sup>3</sup> adquiria-se o almanaque de Manoel Luiz e com seus conselhos para as plantações, sabia-se o planeta regente do ano e como seria o mercado do milho, feijão, algodão, entre outros produtos.

Aos domingos em Ibiara era o dia da feira, o dia do agricultor vestir a sua melhor roupa e “ir pra rua” depois de fazer as obrigações no sítio. Como não havia telefone e as notícias não chegavam rapidamente, o dia da feira era também o dia de saber das novidades e, no período de dezembro a janeiro, era também o dia esperado para comprar o almanaque de Manoel Luiz. O senhor Domingos nos diz: “Eles ficava na feira cantando aquelas página do, do, do almanaque. Era... pro povo ouvir e terem mais vontade de comprar.” (LIMA, 2020).

É interessante destacar também que esse “cantar na feira” poderia ser uma estratégia para atrair, principalmente, os “leitores” que não sabiam ler. A ansiedade era grande para saber se as chuvas viriam, se o ano ia ser bom pro sertanejo, pois, como explica Dona Terezinha:

Se fosse um ano desfavorável pra inverno, os agricultor já tava tudo ciente que não ia ter uma boa safra, né. (...) se fosse favorável, aí todo mundo se animava já, sabia que ia ter uma boa safra, de mii, feijão, algodão, é... o que plantasse. Arroz, quem plantava arroz, tudo que cê plantasse, quando era um ano favorável, era favorável pra tudo. Quando era um ano variado, mas quando o

<sup>3</sup> Essa moeda foi usada no Brasil até o ano de 1942. Até os dias atuais alguns brasileiros costumam usar o termo “contos” para referir-se ao dinheiro (CONCEITO, 2011).



ano era variado, nas previsão dele, ele já marcava. Marcava aqueles mês e o que... os mês que devia chover mais, que as veis chuvia menos, né, aí já dirmantelava. (SOUSA, 2020).

Mas é importante ressaltar que, embora muitos não soubessem ler, isso não era motivo para não comprar o almanaque. Dona Tereziinha nos diz: “Lembro do tempo de pai, tempo do meu avô, pai lá na serra, todo ano tinha que comprar, ele num sabia ler não, mar era pra comprar o almanaque pra pai ler pra ele ver, saber como é que ia ser o ano. (SOUSA, 2020).”

A relação entre as formas de comunicar-se e o processo da produção e circulação do escrito fazem parte das “imbricações” comentadas por Chartier (2004, p. 11), sendo uma “figura” fundamental dessa relação a fala ligada à escrita, ou seja: “[...] um texto só ser apreendido por alguns de seus ‘leitores’ graças a mediação de uma fala que o lê em voz alta.” Nesse sentido, há um outro modo de leitura, realizado por aqueles que não sabiam ler e precisavam de uma outra pessoa para saber o que se dizia no almanaque. Desse modo o conhecimento do texto escrito não está restrito a uma “leitura individual, silenciosa”, mas também oralizada e compartilhada.

Sendo uma produção social e cultural, o livro é produzido com uma intenção, mas a leitura que se faz não é neutra, para Chartier (1999, p. 77) a leitura “[...] é sempre apropriação, invenção e produção de significados [...]”, ou seja, o leitor possui a liberdade de leitura, de crítica, imposição. Assim como as previsões do almanaque podiam encantar os agricultores, também havia aqueles que não seguiam os prognósticos de Manoel Luiz, e talvez isso se explique pelo fato de que muitos agricultores e agricultoras, embora comprassem, lessem, ou soubessem dos almanaques, tinham e faziam suas próprias experiências.



## PREVER: AS EXPERIÊNCIAS SOBRE AS CHUVAS E PRESSÁGIOS NO SERTÃO

A vida no Sertão foi, por muito tempo, marcada pelo desejo da terra e pela esperança nas chuvas que São Pedro derramaria sobre o solo quente e seco da região. Possuir uma terra, construir uma família, principalmente com muitos filhos(as), era essencial para que, desde criança, pudessem ir ajudando nos afazeres de casa e da roça. Os meninos para plantar e colher; as meninas para cuidar dos irmãos mais novos, moer o milho do angu e levar o almoço para os trabalhadores na roça. Algumas vezes, as meninas também iam arrancar toco, buscar água com uma rodilha e a lata na cabeça ou quando tinham um jegue, colocava as ancoretas<sup>4</sup> e o trabalho seria mais leve. Essa é uma experiência que Dona Terezinha e sua família vivenciaram, como também muitos outros sertanejos e sertanejas da cidade de Ibiara. A quem se interessar e chegar, Dona Terezinha conta os momentos de lutas, necessidades e aventuras, em tons de risos e até um pouco de saudades de uma época difícil, mas prazerosa de viver.

No seu arquivo de memórias, Dona Terezinha ressalta a importância das chuvas no Sertão para a sobrevivência da família e da colheita<sup>5</sup>. A partir do mês de outubro (mês de trovoadas), principalmente em dezembro, já se esperavam os sinais, os “homes” e as “muié” entendida faziam suas experiências, assim relata a entrevistada:

Tinha tia Ceíça também, que era uma vea da roça também, aí... ela num era muito de almanaque não que ela era analfabeta, mar ela tinha as experiência dela, ela fazia a experiência dela dia de Santa Luzia, dia 08 de dezembro, era... ficava olhando se via relampo, se relampiar era uma experiência pro ano, aí dia de Santa Luzia que era dia 13, aí ela já colocava a, os mês do ano, né, primeiro mês aquele período de inverno, de chuva, aí ela colocava,

<sup>4</sup> Barril de forma achatada para adaptar ao lombo dos animais de carga (INFOPÉDIA, 2020).

<sup>5</sup> Principalmente do algodão que era a principal fonte de renda e o tipo de produto mais plantado e comercializado no Nordeste.



chamava, era as pedrinha de sal. aí ela colocava (explicando com as mãos) na, como bem, hoje é dia de Santa Luzia, aí de noite ela butava num pratim em cima da casa, aí contava janeiro, fevereiro, março, abril e maio, até junho, acho que ela contava as seis pedrinha, num sabe... aí ali, no ôto dia bem cedo quando ela ia ver, a pedrinha que tivesse suada, o mês era bom de chuva e a pedrinha que num tivesse suada era o mês que num ia ter chuva, e dá a entender que era certo porque se umas suava e ôtas num suava, né... é um mistério, né. (SOUSA, 2020).

As experiências e as previsões do almanaque eram avisos (bons ou ruins) de como seguiriam as plantações, sobretudo, alertando sobre as chuvas no decorrer do ano. Percebemos na fala de Dona Terezinha que os almanaques não eram a única forma de saber as previsões, os agricultores e agricultoras conheciam e tinham suas experiências particulares, experiências estas que se caracterizavam na percepção de detalhes que se apresentavam nas plantas e nos animais em determinado período, além das simpatias que faziam parte do conjunto de crenças dos sertanejos e sertanejas em Ibiara.

Ainda é importante compreendermos que essas experiências eram transmitidas a cada geração, mas não era qualquer pessoa que tinha o dom de conhecer e falar sobre as previsões de chuvas, por isso as que se destacavam com esse saber, como “tia Ceiça”, eram muito respeitadas na região, além de também serem procuradas para realizarem partos e curas pelo ato da reza. Essas experiências/simpatias já existiam desde muito antes dos almanaques de feira surgirem, o que não sobrepõe um saber ao outro, mas passam a se relacionar e haver uma comunicação entre o que diria a experiência/simpatia e os escritos que trazia o almanaque.

As experiências e o acesso aos saberes do almanaque preparavam os sertanejos para o ano seguinte, como dependiam da agricultura, consequentemente, de chuvas, era importante saber das previsões, pois um bom inverno garantiria o sustento da família e caso não fosse assim tinham que encontrar algum jeito para se manter.



Os dizeres do almanaque para um ano seco indicavam ao agricultor um plantio de produtos que poderiam conseguir enfrentar a estiagem ou avisava para estocar a safra do ano anterior, pois o inverno não seria produtivo. Mesmo o almanaque *O Nordeste Brasileiro* avisando sobre o ano que chegava, se ia ser de um bom inverno ou não, alguns agricultores, aqueles que tinham um pouco mais de condições, já se preparavam para a estiagem, guardando um pouco da safra e prevenindo-se, para que a família não passasse por necessidades. Como nos conta a senhora Terezinha, em sua casa havia essa preparação:

Vendia o mi na folha, quando era um ano bom de inverno. Muita gente se apertava, né, que num tinha, num tinha como garantir do ano pro outro. O teu avô, ele fazia assim, quando ele vendia os algodão dele, que era, no tempo que apurava um dinheiro, aí ele já prevenia pro outro ano aquelas coisa que era necessária, ele já prevenia, já comprava, né, até ficar perto de alcançar a outra safra, né. (SOUSA, 2020).

E o ano “des(favorável)” também afetava os negócios, pois a forma de “comprar e vender na folha”<sup>6</sup> não funcionava, porque dependia da boa safra, o agricultor que precisasse do dinheiro, não tinha como “fazer o dinheiro”, já que não tinha a plantação para vender devido a falta de chuvas. Em decorrência disso, muitas famílias passavam necessidades, não tinham como enfrentar a grande estiagem sem a ajuda de alguma política pública.

---

<sup>6</sup> De acordo com a colaboradora Dona Terezinha, “vender na folha” era quando o agricultor tinha plantado milho, por exemplo, estava precisando de dinheiro, mas o milho ainda não estava no tempo certo para colher e vender. Então, o agricultor/vendedor oferecia uma parte de sua roça (cinco sacos de milho, por exemplo), o agricultor/comprador comprava por um preço baixo, entregava o dinheiro e quando chegasse no tempo da colheita do milho, o agricultor/vendedor ia pagar a quem “comprou na folha”. Nesse caso, os cinco sacos de milho. Mas funcionava com qualquer tipo de plantação.



## CURAR: SINHÔ RODRIGUES E O OFÍCIO DE PARTEIRO

Assim como Manoel Luiz obteve destaque através do seu almanaque em Ibiara – PB, há um outro personagem que merece visibilidade histórica no ofício de parteiro/farmacêutico/dentista no Sertão da Paraíba. Conhecido como Sinhô Rodrigues, esse sujeito era responsável pela realização de partos, tratamentos ginecológicos, extração de dente e receitas médicas, tudo isso em um período marcado pela carência médico-científica, principalmente nas cidades interioranas (1950-1980). Nesses locais essas pessoas destacadas eram quem curavam, realizavam partos, advertiam sobre o tempo e aconselhavam sobre a vida. Importante destacarmos como ainda na segunda metade do século XX vemos essas permanências, sendo que desde a década de 1930 o discurso médico sanitarista já orientava muitas regulamentações e vivências nos centros urbanos.

É intrigante pensarmos como nessas décadas, havia um homem dedicado em realizar partos e curar pessoas, sendo este um ofício geralmente praticado por mulheres. Além disso, os métodos e equipamentos por ele utilizados não eram os ramos e folhas do mato usados pelas parteiras. Como alguém que foi paciente de Sinhô Rodrigues, Dona Terezinha relata:

As parteira era as mais ignorante, porque ele falava, ele chamava elas era de cachimbeira, ele falava que quando precisasse dele num fosse atrás de parteira não, que quando ele chegasse já tava tudo dirmantelado, as muié já tava tudo melada de azeite, de cebola e ele já trazia toda medicação que precisava, ele tinha as coisa dele, ele era preparado, tinha toda medicação certa, sem precisar de cibola, nem azeite (risos). Tinha o material de tirar os menino quando os menino num vinha por conta, tinha material de fazer coretagem, tinha o, tinha até o aparei de medir a pressão pra ver cuma a gente tava, tinha todo, toda medicação, todo equipamento. (SOUSA, 2020).

Quando precisava o pessoal ia buscar e ele já levava toda medicação que precisava, ele era muito organizado, fazia tudo, fazia



parto, fazia coretagem, mermo cru, o grito comendo de irmola (risos), mais ele fazia tudo e a respeito da medicação ele passava, a muié que quisesse tomar escondido do marido ele passava na hora o anticoncepcional, mais a maioria ignorava, né. Teu vô mermo ignorava, deixava tomar não, falava que nera normal não e a igreja num concordava também não em tomar anticoncepcional não, mais muitos já tomava. (SOUSA, 2020).

Aí tinha também a mesinha lá de fazer exame, examinar as muié que ia se aquechando de firida no útero, ele tratava, tratou de várias aqui na Lagoa Seca mermo, que eu conheço ele tratou de três, que foi... a primeira foi mãe, tempo de... nos anos cinquenta e oito por aí, depois foi aqui na Lagoa Seca, foi Ilda de tia Ceíça, foi cumade Teta e Antonia de Sítonio e ele tratou delas tudim, elas tavam com, com firida de útero e ia prá lá e fazia tratamento, ele tinha todo, todo o equipamento, num sabe. Agora esses equipamento lá de fazer esse tipo de tratamento aí eu num sei explicar qual era porque eu nunca fiz. (SOUSA, 2020).

Nesse período, Sinhô Rodrigues já representava um saber médico mais avançado do que, comumente, as pessoas tinham acesso. Sobre tudo, por oferecer às mulheres métodos contraceptivos e uma saúde ginecológica. Sinhô Rodrigues desempenhou um papel importante e significativo na cidade de Ibiara e outras do Sertão, pois seu trabalho era respeitado e valorizado. Mas, diferente das parteiras e assim como Manoel Luiz, ele cobrava pelo atendimento prestado. Com sua maletinha, percorria muitos lugares, salvando vidas e cuidando dos corpos sertanejos. A intenção é percebermos a atuação desse personagem, de como ele também faz parte do conjunto de sujeitos que exerceram no cotidiano sertanejo momentos de alegria, salvação, alívio e, principalmente, de fé.

Diferente de Manoel Luiz, Sinhô Rodrigues agia diretamente no cotidiano dos ibiarense, com atendimentos domiciliares e no seu espaço médico. Como representante de um saber médico moderno, a po-



pulação tinha acesso a medicamentos novos, como o uso de anticoncepcionais, pelas mãos do próprio parteiro, em um período em que o esposo e a Igreja, como coloca Dona Terezinha, não consentiam com tal ato.

Falar desses personagens e da forma como usavam seus saberes em prol de ajudar as pessoas, é falar também de um cotidiano marcado por conhecimento e manifestações de fé. Uma mistura de saberes que, de certo modo, saciavam as necessidades da população. Tanto carnavais quanto espirituais. Ao mesmo tempo em que se recorriam às parteiras, orações, promessas, simpatias e objetos de sorte, também se fazia presente alguém que comungava de saberes diferentes e com outros métodos.

A presença desses personagens no Sertão fazia do viver sertanejo um universo encantado, com novenários pela zona rural; romarias; visitas às rezadeiras ou alguém “entendido dos sinais da natureza”; partos feitos em casa; a ida à feira livre, que era momento de encontros, paqueras, comidas, bebidas, compras, novidades; havia reunião em alguma casa para contar as histórias antigas, de botijas ou pessoas mortas que apareciam; simpatias eram realizadas, crenças eram valorizadas. Aos poucos o poder, a fé e esses personagens foram ficando só nas histórias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em um cotidiano imbricado de superstições e simpatias, o almanaque de Manoel Luiz representava parte de uma religiosidade popular. Uma religiosidade que não dependia de uma aceitação institucional da Igreja Católica, eram manifestações de fé que se realizavam porque acreditavam ser o caminho mostrado por Deus. Ser guiado pelo almanaque ou benzido pelos ramos, eram formas dos ibiarense darem significado à vida, ao mundo e também maneiras de enfrentar os desígnios humanos. Além de fazer parte do conjunto de manifestações que é a religiosidade popular, o almanaque de feira representava um objeto de poder para os agricultores, pois com suas narrativas de previsões de





inverno ele conduzia de que forma o homem do campo iria trabalhar em determinado ano, se iria plantar algodão, batata, feijão, arroz ou milho. E isso influenciava em como esse agricultor ia ser reconhecido na cidade e região.

As falas dos colaboradores revelaram como o cotidiano ibiarense estava permeado de saberes e hábitos que davam significado e caracterizavam suas maneiras de crer. As formas de conduzir a vida e o trabalho tinham relação com os fenômenos que consideravam ter relevância e interferência nas atitudes humanas. Os fenômenos eram tidos como sinais (bons ou ruins) que determinavam como as pessoas iriam agir diante de tal acontecimento. O aparecimento de animais influenciava na espera de um novo ano, assim como o cultivo de determinadas raízes e folhas de árvore atuavam em um processo de cura.

## REFERÊNCIAS

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: UNESP e Imprensa Oficial SP, 1999.

CHARTIER, Roger. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. Tradução Álvaro Lorencini. São Paulo: UNESP, 2003.

MELO, Rosilene Alves de. Almanques de cordel: do fascínio da leitura para a feitura da escritura, outro campo de pesquisas. **Revista IEB**, n. 52, 2011. Set/mar. p. 107-122.

MELO, Rosilene Alves de. **Arcanos do Verso: trajetórias da Tipografia São Francisco em Juazeiro do Norte, 1926-1982**. Dissertação de Mestrado. Fortaleza, 2003.

PARK, Margareth Brandini. **Histórias e leituras de almanques no Brasil**. Campinas – SP, Mercado de Letras: Associação de Leitura no Brasil. São Paulo, 1999.

RODRIGUES FILHO, José. **Imagens em perspectiva: memória e poder na literatura de cordel**. Cajazeiras, 2017.

SANTOS, Manoel Luiz dos. **O Nordeste Brasileiro**. [Almanaque]. 1967-1998.



## O SERTÃO EM CARNE E ALMA O CANTADOR, JORNALISTA E BACHAREL ROGACIANO LEITE E A “DESFOLCLORIZAÇÃO” DA CANTORIA DE VIOLA

 Lindoaldo Campos<sup>1</sup>

**E**m 1947, o cantor, jornalista e bacharelado em Letras Clássicas Rogaciano Leite realizou o primeiro Congresso de Cantadores do Nordeste, no Teatro José de Alencar (Fortaleza/CE) e, em 1948, o segundo evento no Teatro Santa Isabel (Recife/PE), fatos de extrema relevância no movimento que denomina de “desfolclorização” dos cantadores.

De início, é preciso dizer que a cantoria do sertão do Nordeste brasileiro consiste em um contexto em que, tocando violas e obedecendo a regras rígidas de versificação, duplas de poetas atuam cantando poesias de improviso simultaneamente em parceria e em disputa e em intensa interação com um público fiel também poeticamente hábil e atuante.

A cantoria insere-se no amplo contexto de diálogos poéticos que, “sob suas diversas formas, abarca o horizonte inteiro da história e das culturas conhecidas” (ZUMTHOR, 1997, p. 105), e cujos registros mais recuados remontam a 2000 a.C., quando na Mesopotâmia sumérios e acádios produziam textos sapienciais dialogados (os *adamanduga*, “diálogos”), no século IV referem-se aos sírios e à literatura árabe pré-islâmica, no século XI aos hebreus e persas e no século XII aos trovadores provençais com o nome de “tenção” (FALCÃO, 2015, p. 52-61).

---

<sup>1</sup> Mestrando em História dos Sertões (UFRN Campus Caicó).



Ao gosto popular, a tenção logo se propagou por toda a Europa através dos jograis, poetas-cantores “que faziam profissão ou mister de andarem de terra em terra, aparecendo nas festas patronais e nos aparatos da Cortes, pulsando os seus instrumentos (*rabel* e *citolon*) e repetindo composições que sabiam de cor” (BRAGA, 1905, p. 77)<sup>2</sup>, aí desenvolvendo-se como a *tenzone* e do *contrasto*, na Itália, e as tenções galego-portuguesas da Península Ibérica que por sua vez originaram o “cantar ao desafio” de Portugal.

No movimento colonialista que abarca o século XVI, a tenção chegou à América Latina e foi apropriada sob várias formas e denominações, como a *pajada* (ou *payada*) da Argentina, Uruguai, Sul do Brasil e Chile (neste último país chama-se *paya*), o *corrido* da Venezuela, Colômbia e Bolívia, e a *cantoria* do sertão do Nordeste do Brasil, sendo assim possível estabelecer uma “linha ancestral especialmente direta entre os jograis ibéricos e os violeiros-rabequeiros do sertão nordestino” (SOLLER, 1995, p. 60 e 64).

Embora suas origens alcançam períodos e regiões mais amplos e remotos, a cantoria de viola do sertão do Nordeste brasileiro é expressão característica dessa região, concebida como exemplo daquilo que CERTEAU (1998, p. 79) denomina de *tática*, uma forma lúdica e sagaz de jogar um jogo definido pelo outro, porém como “uma *maneira de utilizar* sistemas impostos [que] constitui a resistência à lei histórica de um estado de fato e a suas legitimações dogmáticas”, e no contexto do que CHARTIER (1995, p. 184) concebe por *apropriação*, no preciso sentido com que define o “popular”.

---

<sup>2</sup> Teófilo BRAGA (1867, p. 87) assinala ainda que os jograis “dividiam-se os jograis em *violars* ou tocadores de viola, os *juglares* ou tocadores de flauta, os *muzars* e *comics*, que representavam”. Outros poetas desse período são: o *trovador*, poeta culto que compunha mas não apresentava suas poesias, e o *segrel*, que “se distingue do trovador por receber pagamento por suas canções e do jogral por compor canções cortesias como profissão e não por acaso” (Pidal, 1957, p. 18).



É nesse âmbito que o cantor e pesquisador José Alves Sobrinho (2003, p. 37) considera que a cantoria “surgiu, entre nós, em meados do século XIX”, com a apropriação do cantar ao desafio lusitano através de táticas como a substituição da quadra pela sextilha, a introdução dos estilos setilha, oitava e décima (essas denominações indicam a quantidade de versos que possuem), a introdução da “deixa” (o último som da estrofe com qual o outro cantor deve rimar o primeiro verso da estrofe seguinte) e a ampliação das temáticas líricas (de forma que o desafio torna-se apenas um dos componentes – ou baiões – da cantoria).

Os registros mais antigos indicam que a cantoria surgiu na região de Teixeira – Paraíba, com cantadores que formaram a assim denominada Athenas de Cantadores ou Academia de Teixeira (BAPTISTA, 1928), como Agostinho Nunes da Costa (1797-1858), Nicandro Nunes da Costa (1829-1918), Ugolino Nunes da Costa (1832-1895), Bernardo Nogueira (1832-1895), Inácio da Catingueira (1845-1879), Silvino Pirauá Lima (1848-1913) e Francisco Romano (Romano de Mãe D’Água ou Romano de Teixeira) (1840-1891)<sup>3</sup>.

A partir do início do século XX, em decorrência da morte dos referidos representantes da Academia de Teixeira, observa-se o declínio da cantoria de viola nessa região e sua intensificação na contígua região do Alto Sertão do Pajeú – Pernambuco (Mapa 1).

---

<sup>3</sup> Vale registrar que por essa época “corriam os sertões cantilenas litorâneas com traços flagrantes do africanismo dos engenhos, como o *Redondo Sinhá*, a *Tenção do Negro* e outras que tomavam o primeiro lugar nas palmas e nos sambas” (BAPTISTA, 2011, p. 175) e que Romano de Mãe D’Água possuía ascendência indígena Xukuru (LEWIN, 2007), o que sugere a influência de práticas poéticas indígenas e negras na cantoria.





de Souza (a quarta tríade de irmãos cantadores), Agostinho Lopes da Costa (1906-1972) e Job Patriota de Lima (1929-1992)<sup>5</sup>, razão porque considera-se que “a capital da cantoria é o município de São José do Egito” (SOUTO MAIOR; VALENTE, 2002, p. 10).

Destaque da Academia de São José do Egito nesse período inicial também foi Rogaciano Leite (1920-1969), cantador, jornalista<sup>6</sup> e bacharel em Letras Clássicas<sup>7</sup>, precursor na realização de festivais, congressos e apresentações que inseriram os cantadores nos teatros e círculos intelectuais dos grandes centros urbanos brasileiros, dando início ao Período Moderno da cantoria.

Rogaciano Bezerra Leite nasceu em 1º de julho de 1920 no Sítio Cacicimba Nova, localizado no povoado Umburanas, hoje Município de Itapetim e à época distrito do Município de São José do Egito – Pernambuco. Iniciou-se no mundo da cantoria aos 14 anos de idade, ao enfrentar um cantador na feira local (Pequeno Jornal (PE), 01/07/1942). Reprendido pelo pai, fugiu de casa para acompanhar os afamados cantadores Antônio Marinho, Lourival Batista e Pinto do Monteiro (Severino Lourenço da Silva Pinto) (1885-1990).

Em 1943, quando suas apresentações em Caruaru/PE e Recife/PE são notícias frequentes nos jornais locais, viajou a Maceió/AL, onde em 30 de maio realizou a primeira apresentação de cantoria de viola no palco de uma casa de espetáculos, no cineteatro Cinearte, com o que tem início o processo de “teatralização da cantoria” (MELO, 2003, p. 57).

No final de 1944 Rogaciano Leite viajou a Fortaleza/CE (onde alguns anos após passará a residir definitivamente), onde, com o canta-

<sup>5</sup> Cfr. Átila ALMEIDA e José ALVES SOBRINHO, *Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada* (Vol. 1).

<sup>6</sup> Atividade em que por três anos consecutivos (1965, 1966 e 1967) conquistou o Prêmio Esso de Jornalismo (a partir de 2015 denominado Prêmio ExxonMobil de Jornalismo), a mais disputada e importante distinção conferida a profissionais da imprensa no Brasil.

<sup>7</sup> Segundo Linhares e Batista (1976, p. 275), Rogaciano Leite foi “o primeiro cantador a alcançar um grau tão elevado”.



dor João Siqueira de Amorim, nos dias 10 e 17 de fevereiro de 1945 realiza o que chama de “Festival Sertanejo” (misto de cantoria, declamações, canções e anedotas) no Teatro José de Alencar.

Figura 2 – Recorte com anúncio do Grande Festival Sertanejo



Fonte: Jornal O Povo (CE) 10/02/1945

Em abril desse ano Rogaciano Leite viajou à cidade do Crato/CE, onde realizou um festival com a participação do renomado cantador Aderaldo Ferreira de Araújo, mais conhecido como Cego Aderaldo (1878-1967), que também participará do evento que em 10 de abril do ano seguinte realiza no Teatro José de Alencar (Unitário (CE), 04/04/1946).

Animado com o êxito alcançado, nos dias 31 de maio e 1º de junho de 1947, também no Teatro José de Alencar, Rogaciano Leite realizou o primeiro Congresso de Cantadores do Nordeste com mais de vinte participantes (Diário de Pernambuco, 03/06/1947).

Logo após o evento, pelo período de aproximadamente um ano Rogaciano Leite excursionou realizando recitais-palestras em teatros





de diversas capitais das Regiões Norte e Nordeste, como Teresina/PI (Teatro 4 de Setembro), São Luís/MA (Teatro Artur Azevedo), Belém/PA (Teatro da Paz) e Manaus/AM (Teatro Amazonas).

De volta ao Nordeste, com o propósito de fomentar o interesse do público pelo congresso de cantadores que pretende realizar em Recife/PE, em 2 de agosto de 1948 realizou um recital no Teatro Santa Isabel, na capital pernambucana, e publicou diversas notas exaltando-os e chamando a atenção da sociedade para a riqueza cultural que simbolizam.

Finalmente, nos dias 5, 6 e 7 de outubro de 1948 realizou o Congresso de Cantadores do Recife, de que se colhe os seguintes registros fotográficos:

Figura 3 – Congresso de Cantadores do Recife



Fonte: Diário da Noite (PE), 06/10/1948





Figura 4 - Congresso de Cantadores do Recife



O poeta Rogaciano Leite, organizador do Congresso de Cantadores, quando apresentava os violeiros no Teatro Santa Isabel

Fonte: O Globo (RJ), 18/10/1948

As críticas local e nacional saudaram a iniciativa do jovem cantor e universitário como “desfile inédito e original para os olhos cidadãos [...], acostumados à poesia acadêmica ou modernista, ambas guiadas pela instrução e pela cultura” (Diário de Pernambuco (PE), de 08/10/1948), “curioso certame [ ] difundir a nossa poesia folclórica, com apresentação à culta plateia maurícia de famosos cantadores e violeiros do nordeste” (Diário de São Luiz (MA), de 07/10/1948) e “grande dia da poesia popular, o de sua maior glória” (Jornal dos Sports (RJ), 10/01/1965).

Empolgado com o sucesso da empreitada, no início de 1949 Rogaciano Leite capitaneou uma comitiva com os cantadores Domingos Fonseca e Cego Aderaldo (acompanhados do filho adotivo deste, o rabequero Mário Aderaldo) para apresentações na então Capital Federal Rio de Janeiro (Rádio Tupi, no Liceu Franco Brasileiro e na Associação Brasileira de Imprensa, além de colégios, instituições públicas, clubes e residências particulares) e em São Paulo (Conservatório de Música, clubes, cinemas e no Palácio dos Campos Elíseos, em apresentação para o Governador Adhemar de Barros).



No ano seguinte, publica o livro *Carne e alma*, onde anuncia, “do mesmo autor, a sair brevemente”, o livro *Cantadores do Nordeste*, obra que terá “como tese a evolução ou a desfolclorização dos cantadores” (Jornal do Commercio (AM), 09/09/1949), “profundo estudo sobre os fatores que vêm concorrendo para a modernização ou ‘desfolclorização’ desses poetas do povo” (Revista Flan (RJ), 1954 – Edição 57).

De início, cumpre dizer que, malgrado de fundamental importância para a divulgação das práticas dos cantadores, a perspectiva folclorista tende a abordá-las (como de resto a todas as práticas culturais) sob pelo menos uma tríplice recusa: sôfrega por encontrar um referencial nacional puro, não atenta para as especificidades regionais e locais, desconsidera a autoria individual das práticas e produções poéticas, recusa-lhe uma abordagem estético-literária que considere suas especificidades e, com isso, através de um “polido menosprezo” esteriliza-se a cultura popular que, “reificada, desloca-se discretamente do âmbito da Arte e da Cultura para o da Natureza” (MATOS, 1994, p. 172).

Ora, sob diversos aspectos intrinsecamente vinculado à poesia popular, Rogaciano Leite apresenta em entrevistas, notícias, notas e reportagens publicadas em jornais e revistas e nos textos inéditos *Origem e evolução dos cantadores* (que certamente comporia o projetado *Cantadores do Nordeste*) e *O Brasil descobre os cantadores* (relato de sua excursão ao Sudeste, em 1949<sup>8</sup>) tópicos de um contramovimento que denomina de “desfolclorização”, de extrema relevância, portanto, para a compreensão da temática no âmbito da História Cultural e da História dos Sertões.

Começemos por Sílvio Romero, em cuja obra *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, de 1888, considera que “possuímos uma poesia popular especificamente *brasileira*” (ROMERO, 1977, p. 32), ao que é possível contramovimentar a seguinte nota em que Rogaciano Leite aponta a especificidade regional da presença da cantoria de viola:

---

<sup>8</sup> Gentilmente cedidos pela família do poeta, a quem oportunamente agradeço na pessoa de sua filha Helena Roraima.



Os cantadores são privilégio do Nordeste

Por ocasião de minha recente viagem ao extremo norte do país, pude observar que os cantadores são um privilégio único do Nordeste. Desde o Maranhão até Manaus, não ouvi nenhum cantador, a não ser dois cegos que encontrei num dia de feira na cidade de Caxias, cantando ao som de violas, porém num ritmo diverso e sem o fulgor da poesia dos nossos bardos nordestinos.

(Diário de Pernambuco (PE), 20/06/1948)

Adiante e noutro plano, Rodrigues de CARVALHO (1995, p. 336 e 342), em seu *Cancioneiro do Norte* (cuja primeira edição é de 1903), assim caracteriza o cantador:

Quase sempre desocupado, sem profissão classificada entre as classes laboriosas, boêmio por índole, valentão e desordeiro, seduzindo mulheres, dominando a canalha; eis o trovador do povo, a perambular de povoado em povoado, adivinhando casamentos e batizados, de viola ao peito, faca de ponta à cinta, lenço de ganga ao pescoço, cabelos em cachos sobre a testa, usando jaqueta e camisa muito anilada [...]

O cantador anda invariavelmente aguardentado. Do domingo ao sábado, pernoitado, olhos raiados de sangue, vai de povoado em povoado, de fazenda em fazenda, em sua faina de ganhar a vida cantando, ora em desafios picarescos, ora emlouvaminha barata ao *seu coronel*, ou à filha deste, a Sinhazinha, moçoila gentil, que nem sempre vem à sala, quando há visita de homem estranho em casa.

Essa visão é partilhada por Luís Câmara CASCUDO (1984, p. 127), que em sua obra *Vaqueiros e cantadores*, cuja primeira edição é de 1937, refere-se ao cantador como “paupérrimo, andrajoso, semi-faminto, errante, ostenta, num diapasão de consciente prestígio, os valores da inteligência inculta e brava, mas senhora de si, reverenciada e dominadora”.

A estas perspectivas Rogaciano redargue, no texto *Origem e evolução dos cantadores*:



A penetração das estradas de ferro, do rádio, do jornal e do comerciante da praça pelos sertões adentro, é um dos motivos mais claros da transformação do nosso cantador. Como o incremento verificado a toda a área nordestina, quer do ponto de vista social, político, econômico, administrativo e até mesmo religioso, surgiram novos horizontes para o homem rural e o mais importante fator da modificação do violeiro, reside nessa transição brusca, vamos dizer. Ao mesmo tempo que o sertão foi se civilizando, os grandes centros se ressentiram da falta de originalidade, o que motivou a correria dos violeiros para a capital. E hoje, ao invés de cantarem à sombra de uma latada, bebendo cachaça e [se] desafiando perante homens rudes, os cantadores realizam noitadas em salões chiques, sorvendo uísque e palestrando com literatos. E, a par dessa evolução social e psicológica, o cantador adquiriu novo aspecto, nova linguagem, nova estrutura. Quando realizou-se o Congresso de Cantadores no Recife deram-se sobejas provas de tais considerações. Enquanto o povo esperava aparecerem no palco, homens vestidos de blusão e mescla, cabelo desalinhado, botinas sujas e linguagem grotesca, desfilaram na ribalta, rapazes ostentando roupas bem talhadas, sapatos de verniz, gravata da moda e português quase polido. Foi uma surpresa! Portanto, é esse o aspecto que deve merecer cuidadoso estudo, quanto ao “leitmotiv” de semelhante transformação no nosso violeiro. E continuamos acreditando que os poetas populares do sertão encontram-se quase que totalmente desligados da corrente medieval. Não nos referimos ao ponto de origem histórica, mas à interpretação que eles trazem para uma nova era. Mesmo querendo admitir a primeira hipótese, devemos, entretanto, considerar que os violeiros são produto exclusivo do Nordeste e, assim sendo, são frutos do meio ambiente, privilegiados de uma inspiração telúrica que ressumbra – vamos dizer – opulência cósmica. Matéria publicada no jornal O Globo (RJ) de 18 de outubro de 1948 expressa o espanto causado nos espectadores do pomposo Teatro Santa Isabel:

Os homens trazidos ao Recife pelo poeta Rogaciano Leite não nos davam a impressão de estarmos ouvindo matutos analfabetos, com indumentária falsificada. O aspecto e a linguagem dos



atuais cantadores nordestinos estão sofrendo a influência da civilização hodierna. Todos os violeiros são rapazes apresentáveis, usando roupas de linho, óculos e gravatas da moda [...] Raramente se nota um ou outro erro de concordância no linguajar do cantador. Isso, sem dúvida, nasce do rápido processo verificado na civilização nos últimos dez anos.

Ponto que merece destaque nesse debate relaciona-se à inserção do cantador na dinâmica da história a partir do poeta da Idade Média, a cujo respeito CASCUDO (1984, p. 126) assinala:

Que é o cantador? É o descendente do Aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos, do Gleeman anglo-saxão, dos Moganis e metris árabes, do velálica da Índia, das runoias da Finlândia, dos bardos armoricanos, dos escaldos da Escandinávia, dos menestréis, trovadores, mestres-cantadores da Idade Média.

É certo que, em uma de suas primeiras observações a respeito dos cantadores Rogaciano Leite mostra-se profundamente influenciado pelo respeitado folclorista norte-rio-grandense e faz constar de nota publicada no Diário de Pernambuco (PE) de 31 de julho de 1948:

Aproveitemos os nossos cantadores

Os cantadores são os intérpretes dos sentimentos e dos costumes que proliferam pelos sertões afora. São as antenas receptoras e transmissoras de tudo quanto existe latente e palpável no espírito rústico e belo dos homens e das terras onde a civilização não levou ainda a sua mensagem. Assim como os mainnesinger, os meistesinger, os famosos bardos da Idade Média, os mestres-cantores de Nuremberg e da Provença, os nossos violeiros serão mais tarde o elemento precioso para as antologias, para o estudo do desenvolvimento moroso da nossa civilização.

Todavia, no referido texto *Origem e evolução dos cantadores* Rogaciano não apenas desvincula o cantador do sertão nordestino do poeta



do medievo como também contramovimenta-se em relação à perspectiva do folclorista Gustavo Barroso, respeitado autor de *Ao som da viola*, cuja primeira edição é de 1921:

Se bem que os cantadores populares sejam o reflexo de uma remanescência atávica com raízes psicológicas, sociais e espirituais nos povos que viveram lá pela Idade Média – parece-nos um tanto indulgente acreditar que os trovadores atuais, depois de tantas fusões sofridas pelas raças guardem ainda, no fundo e na estrutura, uma possível analogia que os venha ligar diretamente às fontes originais de sua formação [...].

Acreditamos [...] que os nossos cantadores de hoje, não mais se resentem de quase nenhum efeito dessas longínquas remanescências. O senhor Gustavo Barroso, que é mestre no assunto, quando se refere aos cantadores do tempo do Império, afirma que esse fenômeno foi perfeitamente análogo ao do Trovadorismo Medieval que, por sua vez, em virtude da semelhança das situações sociais, já reproduzia a ação dos antigos bardos e aedos dos povos celtas e da Grécia antiga que, através dos artistas dionisíacos, histróinas e jonglares gaélicos, chegou até a Idade Média. Acontece que os cantadores que floresceram com o Império, sofrendo influência direta da poesia popular portuguesa são, em comparação aos violeiros modernos, o mesmo que os bardos medievais seriam para eles, se não nos precipitamos com restrição de muitas características. As condições de vida de que foi açoitado o homem rural do tempo da Coroa, oferecem-nos uma análise bem diferente, quando as pomos em face do padrão de vida republicano, e, mui principalmente, nos últimos tempos.

Outro embate que se trava nesse âmbito relaciona-se ao folclorista Leonardo Mota (autor de *Cantadores*, de 1921, e de *Violeiros do Norte*, de 1925), cujo pioneirismo está em que, para a realização de suas pesquisas, foi a campo e conviveu com cantadores, e em suas palestras tornou-os famosos entre a elite letrada dos grandes centros urbanos.

Todavia, malgrado seus inegáveis méritos, é de se dizer que Leonardo Mota reproduz a percepção de uma cultura em extinção, em dis-



curso para o qual calha o que Michel de CERTEAU (2005. p. 55 e ss.) denomina de *Beleza do morto*: “ao buscar uma literatura ou uma cultura popular, a curiosidade científica não sabe mais que repete suas origens e que procura, assim, não reencontrar o povo”, e a cujo respeito Rogaciano Leite redargue:

Os violeiros de hoje não são já os do tempo de Leonardo Mota, falando errado e usando trajes tipicamente sertanejos. Houve um fenômeno de evolução em sua personalidade, motivado pelas condições rurais e sociais por que vem passando o Nordeste. O rádio e o jornal foram civilizando aos poucos o homem rude e o cantador dos nossos dias é um tipo intermediário entre o matuto e o homem civilizado.

Assim como Catulo Cearense reabilitou o violão, procuro fazer o mesmo com os nossos cantadores, espíritos cheios de talento e originalidade, cantando os sentimentos do homem e da terra, como se fosse a própria voz do Brasil.

(O Jornal (RJ) de 5 de maio de 1949)

Trata-se de outro aspecto da “desfolclorização” empreendida por Rogaciano Leite, que se configura pelo fato de que realizou eventos com a presença dos próprios cantadores, que não eram referidos por um apresentador como “a alma do povo” (expressão tão ao gosto dos folcloristas), senão que ali estavam em carne, para espanto do público como relata no texto *O Brasil descobre os cantadores*:

Os cantadores chegaram [ao Rio de Janeiro] no dia 7 de maio [de 1949], e, logo, na manhã seguinte, os levei com violas e tudo à redação de vários jornais, onde saudaram com improvisos magistrais, a imprensa carioca. Muita gente, inclusive alguns jornalistas, não acreditava que tais homens existissem. Tinha-os como figuras lendárias e personagens de histórias de Trancoso. Mas eles estavam em corpo e alma, violas e poesia pura [...]

Ao microfone da emissora associada, fiz a apresentação dos cantadores em versos sertanistas, e eles começaram a mandar trovas



para todo o Brasil. O auditório regurgitava, tremia de tanta gente. Os aplausos foram imediatos e frequentíssimos. Aquela gente, jamais havia escutado um legítimo cantador do Nordeste com a sua voz áspera, nasalada, elástica e saudosa, como um gemer de cachoeiras. E, ali, estava a própria garganta do Nordeste, interpretando a alma de um povo que o resto da Nação desconhecia.

Daí porque o crítico de arte Herman Lima asseverou à época:

O trabalho de Leonardo Mota, continuado por Gustavo Barroso e Luís da Câmara Cascudo, não se achava, todavia, completo. A precariedade dos meios de transporte e a carência de recursos publicitários da época não lhe permitiram, como queria, trazer para o cenário das grandes cidades por ele percorridas nas suas andanças um ao menos daqueles bardos de tão alta facundia, que desfiavam pela sua boca os conceitos mais graves e os mais saborosos, as imagens mais claras e mais belas da poesia popular do Brasil.

Foi assim preciso que, ao cabo de vinte e cinco anos, outro nordestino, o poeta pernambucano Rogaciano Leite, lhe completasse a obra iniciada com tanto brilho, amor e dedicação.

(Letras e Artes – Suplemento de A Manhã (RJ), 12/06/1949)<sup>9</sup>

Outra relevante circunstância apontada por Rogaciano Leite no sentido da “desfolclorização” do cantador consiste em uma incipiente consideração a respeito de aspectos estético-literários da poesia popular, tal como consta do texto *Origem e evolução dos cantadores*:

É sabido que os núcleos de cantadores são divididos da seguinte maneira: os que viveram nas últimas décadas do século passado – Romano, Inácio de Catingueira, Pirauá, Patrício e muitos outros – os que vieram após um longo espaço de tempo, lá por 1905-1910 – Manuel Clemente, Antonio Marinho, José Duda, Manuel

<sup>9</sup> Cfr. tb. a extensa reportagem publicada por Renato de Alencar na Revista da Semana (RJ) – Edição 22 – 28/05/1949.





Raimundo – e os que surgiram depois de 1930, até o presente. Essas divisões nucleares são assinaladas por marcas diferentes, sob muitos pontos de vista, como seja, a evolução da cantoria de 4 versos para 6, de 6 para 8 e de 8 para 10, acrescentando a esse processo evolutivo as diversas modalidades que os cantadores atuais apresentam: “Dez pés de quadrão”, “Também não quer dizer nada”, “A gemedeira”, “Galope à beira-mar” etc.

Em ligeira síntese em razão dos judiciosos limites impostos ao presente texto, são esses, por fim, alguns vislumbres e apontamentos a partir de escritos que compõem uma obra de vulto que a família de Rogaciano Leite em breve publicará, com o que os pesquisadores de diversas áreas do conhecimento teremos condições de conhecer e aquilatar de forma mais adequada suas valiosas reflexões em torno da cantoria e do cantador de viola.

## FONTES

Jornais e revistas

A Manhã (RJ)

Diário da Noite (PE)

Diário da Tarde (AM)

Diário de Pernambuco (PE)

Diário de São Luiz (MA)

Jornal da Semana (PE)

Jornal dos Sports (RJ)

O Globo (RJ)

O Povo (CE)

Pequeno Jornal (PE)

Revista da Semana (RJ)

Revista Flan (RJ)



Unitário (CE)

Biblioteca Nacional Digital - Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

Portal da História do Ceará - Disponível em: <http://portal.ceara.pro.br/>

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Átila Augusto F. de; ALVES SOBRINHO, José. **Dicionário bio-bibliográfico de repentistas e poetas de bancada** (Volume 1). João Pessoa: Ed. UFPB, 1978.

BAPTISTA, Pedro. *Athenas de cantadores*. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano**, João Pessoa, ano 6, v. 6, 1928, p. 21-35.

\_\_\_\_\_. **Cangaceiros do Nordeste** (fac-similar da 1ª ed. de 1929). Natal: Sebo Vermelho, 2011.

BATISTA, Francisco Chagas. **Cantadores e poetas populares**. João Pessoa: Tipografia da Popular Editora, 1929.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996.

BRAGA, Teófilo. **História da poesia popular portuguesa**. Porto: Tipografia Lusitana, 1867.

CARVALHO, Rodrigues de. **Cancioneiro do Norte**. 4ª ed. (fac-similar da 1ª edição de 1903). João Pessoa: Secretaria Estadual de Cultura, 1995.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1984.

CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In: **A cultura no plural**. 4ª ed. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 2005. p. 55-86. (Col. Travessia do Século)

\_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano**. 3ª ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. Tradução de Aone Marie Milon Oliveira. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995, p. 179-192.

FALCÃO, Fernanda Scopel. **O trobar do segrel Lourenço nas tenções galego-portuguesas**: uma retórica da impertinência. Tese. Vitória: UFES, 2015.



- LEITE, Rogaciano. **Carne e alma**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1950.
- \_\_\_\_\_. **O Brasil descobre os cantadores** (Inédito). Acervo da família de Rogaciano Leite.
- \_\_\_\_\_. *O cantor Antônio Marinho*. **Revista Investigações**, ano II, n. 23, Nov. 1950, p. 71-94.
- \_\_\_\_\_. **Origens e evolução dos cantadores**. Inédito. Acervo da família de Rogaciano Leite.
- LEWIN, Linda. *Who was "O grande Romano"? Genealogical purity, the indian "past", and whiteness in Brazil's northeast backlands (1750-1900)*. **Clio**, n. 25-1, p. 83-143, 2007.
- MATOS, Cláudia Neiva de. **A poesia popular na república das letras: Sílvio Romero folclorista**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; FUNARTE, 1994.
- MARCOLINO, Zé. **Cantadores, prosas sertanejas e outras conversas**. Recife: Ed. UFRPE, 1987.
- MOTA, Leonardo. **Violeiros do Norte: poesia e linguagem do sertão nordestino**. 7ª ed. Rio de Janeiro; São Paulo; Fortaleza: ABC, 2002.
- ROMERO, Sílvio. **Estudos sobre a poesia popular do Brasil**. 2ª ed. Petrópolis: Vozes, 1977.
- SOLER, Luis. **Origens árabes no folclore do sertão brasileiro**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1995.
- SOUTO MAIOR, Mário; VALENTE, Waldemar. **Antologia da poesia popular de Pernambuco**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.
- VERAS, Ivo Mascena. **Antônio Marinho do Nascimento: o precursor dos repentistas de São José do Egito**. Recife: Edições Bagaço, 2007.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec, 1997. (Col. Linguagem e Cultura; 28).



# “O ESTADO TRISTE, DESANIMADOR E ISOLADO DESTE ALTO SERTÃO”: MANOEL ANTÔNIO CORIOLANO E A PROVÍNCIA DO RIO GRANDE DO NORTE (1878-1881)

 Magno Francisco de Jesus Santos<sup>1</sup>

**N**os idos de 1881, o então diretor da Biblioteca Nacional, Ramiz Galvão, tido como um dos mais proeminentes pensadores da História no país (CALDEIRA, 2009, 2015), enviou um ofício circular com um questionário para todas as câmaras municipais do Império do Brasil. O intuito era o de inventariar informações para elaborar o Dicionário Geográfico Brasileiro, pautado em dados geográficos e breves notícias históricas atinentes a todas as vilas, cidades e capitais do país. Com isso, buscava-se fomentar a constituição de uma obra que corroborasse para a difusão do conhecimento atinente ao vasto império, por meio da junção de informações históricas e coetâneas, fornecidas pelos sujeitos que se encontravam a frente do poder público em tais espaços. A proposta, desse modo, possibilitava a elaboração de um dicionário produzido por brasileiros e que pudesse corrigir as imprecisões estabelecidas em narrativas gestadas sob a pena de estrangeiros, como o famigerado dicionário do francês Saint-Adolphe, publicado nos idos de 1845 (SAIN-T-ADOLPHE, 1845).

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de História e dos programas de pós-graduação em História e de Ensino de História da UFRN. Doutor em História pela UFF.



No entendimento de Gilberto Vilar de Carvalho, apesar do projeto ser “monumental e de grande utilidade”, tratava-se de uma ação exequível, pois a Biblioteca Nacional reunia em seus quadros uma equipe de alta competência, que além de Ramiz Galvão, “contava com homens de gabarito como Capistrano de Abreu, Alfredo do Vale Cabral, Menezes Bruno, João Ribeiro, etc. todos funcionários da Casa e tinham acabado de escrever o *Catálogo da exposição da História do Brasil*, com 1.875 páginas” (CARVALHO, 1990, p. 92). Todavia, a empreitada ancorava-se na colaboração de sujeitos letrados que viviam em diferentes plagas do Império, os homens das câmaras municipais.

O que poderia ser potencial, com um projeto pautado na pluralidade de sujeitos que vivenciavam nas respectivas localidades e guarneciam os papéis velhos atinentes aos seus espaços, tornou-se um ponto de limitação. Se o questionário foi enviado para as mais de oitocentas câmaras até então existentes no país, apenas 128 o responderam. Além disso, em alguns casos, “em vez de respostas, enviaram revistas onde os pesquisadores da Biblioteca Nacional poderiam encontrar os dados solicitados (CARVALHO, 1990, p. 92). Com isso, o projeto “utilíssimo” de elaborar um dicionário “fundado em informações autênticas e verídicas dos conhecedores locais” (GALVÃO, 1884, p. 120) malogrou. Os documentos enviados passaram a integrar a seção de manuscritos da BN e o projeto de tornar visível uma história pormenorizada dos municípios brasileiros foi engavetado.

Contudo, apesar do não êxito da proposta, algumas câmaras municipais produziram valiosas narrativas históricas ao responderem ao intento. São narrativas que denotam a preocupação em edificar vitrines para um modelo de história aos moldes das corografias (SANTOS, 2019), que se tornariam uma das principais demandas no período republicano. Esse foi o caso dos textos enviados por homens letrados como Olympio Eusébio de Arroxelas Galvão, sobre o município de Porto Calvo, na província de Alagoas e de Manoel Antônio de Oliveira Coriolano, sobre a Vila do Apody, na província do Rio Grande do Nor-



te. Em ambos os casos, os letrados responderam os questionários por meio da elaboração de narrativas que buscavam ordenar os espaços municipais por meio da história, ou seja, o espaço cingido pelas experiências humanas ao longo do tempo. Foram homens que transmutaram seus municípios em espaços significados pela história. Como bem elucidou Antonio Carlos Robert Moraes, “não há humanização do planeta sem uma apropriação intelectual dos lugares, sem uma elaboração mental dos dados da paisagem, enfim, sem uma valorização subjetiva do espaço” (MORAES, 2005, p. 16).

Neste texto, tenho como escopo analisar a construção da narrativa histórica atinente ao espaço sertanejo e à seca de 1877 na escrita histórica de Manuel Coriolano. Mobilizo como fontes para esta análise os escritos de Coriolano, publicados nos Anais da Biblioteca Nacional e registros publicados na imprensa do Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte e do Rio Grande do Sul, ao longo no último quartel do oitocentos. Por meio desses escritos, é possível entender os fazeres científicos desse pensador da história que contribuiu para a invenção do passado sertanejo potiguar e, de igual modo, forjou os fazeres historiográficos norte-riograndenses.

No conjunto documental enviado pela câmara da vila do Apodi, na província do Rio Grande do Norte, encontrava-se a “Mimória ou Notícia Histórica da Creação da Villa do Apodi”, de autoria de Manuel Antônio de Oliveira Coriolano. Um texto escrito nos idos de 1878, enviado para a Biblioteca Nacional em 1881, e, na versão revisada e ampliada, publicado em diferentes periódicos brasileiros no último decênio do século XIX, como o Almanak Litterário e Estatístico de Porto Alegre, em 1895 e a Mensagem do Governo do Rio Grande do Norte, no ano subsequente. Tratava-se de uma notícia história elaborada para circular em dicionários e almanaques.

Mas afinal, quem foi Manuel Antônio de Oliveira Coriolano? Como ele foi visto pelos homens letrados que pensaram a historiografia norte-riograndense? Para responder essa questão, aciono uma notícia



publicada no Jornal Miscelânea, no final do oitocentos, e dois artigos biográficos escritos por Luís da Câmara Cascudo e Phelipe Guerra, ambos nos idos de 1940.

Nos idos de 1898, o impresso natalense Miscelânea designou Coriolano como o “Cicerone de Apodi”, em uma alocução que iniciava o processo de apreendê-lo como um homem topográfico, um desígnio do espaço municipal no qual ele havia enquadrado por meio de suas narrativas históricas. De igual modo, o espaço retratado no talento de seu exercício historiográfico, também exasperava a sua força nociva, capaz de aniquilar inteligências. No impresso publicado no dia cinco de dezembro, apresentou-se: “Eis em ligeiros traços, a vida de um destes homens cuja inteligência excepcional perde-se no recôncavo culto do alto sertão, onde ouve apenas o mugir da vaca e o relinchar do cavalo” (MICELÂNEA, 1898, p. 2).

O impresso potiguar, pautado na antonímia, por um lado tecia uma visibilidade para o pensador da história como homem letrado dotado de inteligência, capaz de circunscrever o passado de seu torrão natal, de recuperar narrativamente os episódios de outrora. Por outro, evocava o poder restritivo do espaço, em uma paisagem sonora composta por mugidos e relinchares, em uma imensidão capaz de levar a perda da inteligência. Em a Miscelânea, Coriolano edificou o sertão do Apodi por meio de seus escritos, mas também teria sido resultante da feitura do espaço que o sufocou. Um homem engolido pelo recôncavo culto do alto sertão.

Quatro decênios depois, o nome de Coriolano voltou a ser evocado nos impressos potiguares, em um processo de ebulição acerca da monumentalização dos fundadores da historiografia norte-riograndense. Nos idos de 1940, Manoel Antônio de Oliveira Coriolano foi biografado por dois dos mais importantes pensadores da história no estado, como sinal de reconhecimento de suas contribuições nos fazeres de Clio. O primeiro texto foi publicado nas “Actas Diurnas”, uma prodigiosa coluna publicada diariamente no jornal “A República” do dia 21 de março de



1940. Neste texto, Luiz da Câmara Cascudo preocupou-se em evocar os dados biográficos cingidos com a elucidação das virtudes historiográficas do letrado oitocentista:

nasceu no Sítio Sonharão, no dia 05 de janeiro de 1835. Faleceu na cidade do Apodi a 28 de dezembro de 1922. Durante meio século seu nome correu todo oeste da Província e Estado, era o cronista do sertão, o historiador inédito mais diário, o sabedor das tradições, o homem que tudo observava, retinha e anotava nos cadernos de papel almaço, tornados famosos nas “ribeiras” como as actas diurnas do desenvolvimento social, folclórico, político e religioso da região (CASCUDO, 1940, p. 2).

A assertiva cascudiana merece atenção. O intelectual que buscava edificar o seu próprio nome como o historiador do estado norte-riograndense, atentou-se para situar a experiência historiográfica de Coriolano em um espaço específico: era o pensador da história do oeste potiguar. O nome que se fez conhecido e atravessou o tempo do império chegando à república. Contudo, na dimensão espacial, limitou-se ao oeste potiguar, aos arredores de seu município. De alguma forma, Cascudo instituiu Manoel Coriolano como um nome a ser lembrado como precursor e não fundador. Não teria sido o historiador de toda a província, por ter sua experiência historiográfica geograficamente situada no oeste potiguar.

Essa dimensão restritiva também se fez presente na avaliação dos fazeres historiográficos. Cascudo designou Coriolano como historiador. Contudo, a sua atribuição teve como meandro a preocupação em explicitar uma incompletude. Na esfera espacial, teria sido o “cronista do sertão”, ainda sem produzir um modelo interpretativo que possibilitasse o entendimento do passado norte-riograndense como unidade. Pelo contrário, ele teria produzido a fissura, com uma narrativa que privilegiava um recorte espacial de dimensão municipal. Essa restrição dos fazeres historiográficos também foi evocada no





campo da repercussão. Para Cascudo, Coriolano teria sido “o historiador inédito mais diário”, ou seja, designando a ausência de publicação da maior parte de seus escritos e a conseqüente ausência de um impacto na historiografia. Não teria sido o letrado das vitrines, capaz de expor suas interpretações nas grandes tribunas da história, mas o sujeito dos bastidores, que inventariava as memórias de seu chão, o homem-testemunha, “que tudo observava, retinha e anotava em papel almaço”. Era um inventor de passados que atuou na produção e salvaguarda das fontes.

Uma terceira dimensão registrada por Cascudo implicava na ideia de legado. Coriolano teria forjado um modelo de fazer história, na coleta de documentos, no registro das experiências, na identificação polifônica da história, com anotações voltadas para recortes folclóricos, religiosos, políticos e sociais, entrecortados pela dimensão do clima. Uma polifonia valorada por Cascudo como um jogo de espelhos. Falava-se dos fazeres de Coriolano e evocava-se a própria labuta no fazer a história em coisas miúdas. Nas palavras do biógrafo, Coriolano transmuta-se no próprio Cascudo, que se apresentava como herdeiro de um modelo de fazer história por meio de suas “Actas Diurnas”, publicadas nos jornais natalenses entre os anos 30 e 60 do século XX (ARRAIS, 2017). Portanto, ao acionar a memória do historiador oitocentista, Cascudo buscava referendar sua trajetória, reconhecendo-se como o legítimo herdeiro de um modo de pensar a história.

No mesmo ano, outro intelectual norte-riograndense mobilizou as memórias do Cicerone do Apodi. Na Revista do Instituto Histórico Geográfico do Rio Grande do Norte, periódico voltado para a edificação da memória potiguar, Phelipe Guerra publicou a biografia de Coriolano, por meio de uma narrativa que buscava compor a imagem do historiador oitocentista, assim como um pintor buscava enquadrar o sujeito a ser retratado. Pinceladas narrativas que transmutavam o leitor para os sertões do Apodi, para a casa do chamado “velho cronista do Apodi”.



O auditorio, atento, palpita. O narrador, sem alteração, passa adiante.

Alto, magro, angulôso, Coriolano era um retraído, de poucas palavras. Em sua sala, havia um banco de carpinteiro, onde alguma vez, trabalhava, nunca tendo exercido a profissão. Muito pobre, casado, com filhos. Durante longos anos, fumava cachimbo, mascava fumo, amante de café. E assim viveu oitenta e sete anos! Era uma espécie de consultor jurídico e eleitoral para seus amigos e correligionários. Advogado, em seu meio, tinha especial predileção por livros de direito, de pratica forense, possuindo algumas revistas. Nesses tempos, rabulas ou advogados sertanejos morriam de fome (GUERRA, 1941, p. 65).

Assim como era recorrente nos textos biográficos e elogios fúnebres publicados no periódico do sodalício potiguar, a memória do historiador foi evocada a partir da oposição entre a pobreza material do letrado e a dedicação ao trabalho. Um homem de poucos recursos, com móveis esparsos pelo vão da casa. Por outro lado, o retrato composto favorecia o vislumbre da generosidade intelectual, com as consultorias aos amigos do campo jurídico. O homem-testemunha que compartilhava suas anotações. Também foi mobilizada a ideia do intelectual. A pobreza da casa contratava com o acervo de revistas e livros jurídicos. Se os advogados sertanejos morriam de fome, seria correto afirmar que essa morte ocorresse cercada por livros. Com isso, a composição de Phelipe Guerra nos revela um homem velho, mascando fumo, com uma xícara de café e cercado de livros.

Assim, Phelipe Guerra nos apresentava o “velho cronista” sertanejo. Mas o que seria um cronista no emergir da década de 40 do século XX? Até que ponto se tratava de uma apreciação lato, como havia sido gestada no oitocentos, que se confundia com os fazeres historiográficos. O dicionário de Cândido de Figueireido, publicado em 1913, apresentava como verbete crônica como: “Narração histórica, segundo a ordem dos tempos. Noticiário dos periódicos. Revista científica ou literária, que preenche periodicamente uma secção de jornal” (FIGUEIREDO, 1913, p. 546).



De algum modo, Coriolano atendia aos dois requisitos. Tinha produzido narrativas históricas e era responsável pelas anotações com o noticiário diário. Essa dimensão de testemunha da história foi evidenciada por Phelipe Guerra: “Interessava-se pelo problema das sêcas, principalmente por sua cronologia. Em um caderno, em tiras de papel almaço, tomava notas, dia a dia, de todas as chuvas caídas em Apody”. Coriolano ordenava o espaço ao aprisionar o passado de sua terra nas notícias históricas, mas também buscava encontrar uma regularidade climática no sertão, com anotações diárias atinentes à questão pluviométrica. Registros que ordenavam a vivência ao longo de mais de meio século. Além disso, Phelipe Guerra registrou sobre a circulação dos manuscritos produzidos pelo cronista:

Realmente, em 1933, por morte de meu irmão Dr. J. C. Brito Guerra, entre papéis de seu arquivo, encontrei os escritos de Coriolano. Fiz ligeira leitura de dois cadernos, relativamente volumosos, e passei-os a boas e mais competentes mãos. Restituídos depois, por Câmara Cascudo, foram remetidos para o Rio, donde Dr. José Augusto me escrevera pedindo-os emprestados. E, por lá, ainda estão (GUERRA, 1941, p. 66).

Na assertiva do biógrafo, os saberes elaborados por Coriolano, ainda sob a forma de manuscritos, circulavam no meio intelectual do Rio Grande do Norte e fomentavam a produção de narrativas sobre o estado e, principalmente, os estudos atinentes à questão da seca. Coriolano tornou-se não somente uma inspiração, mas uma fonte que municiaava a elaboração de interpretações sobre o espaço potiguar. Ainda sobre essa questão, Câmara Cascudo ressaltou os escritos sobre o oeste potiguar e a relevância do historiador nas questões atinentes a esse espaço:

Pertenceu a uma geração desaparecida de anotadores desinteressados pela divulgação dos ensaios. Conheci ainda, no alto sertão, esses velhos fazendeiros que registravam todos os acontecimentos conhecidos, as datas e os detalhes, formando desta sorte, os fundamentos honestos de uma história verídica, como testemunhada



pelas notas apanhadas no calor dos sucessos. Manoel Antônio de Oliveira Coriolano pertenceu a essa raça e que se extinguiu quase inteiramente e jamais se renovará. Escreveu com letra graúda e lançada, quatro livros inteiros sobre a História do Apodi, a freguesia de São João Batista das Várzeas do Apodi, terra nevoenta de tradições sugestivas, núcleo irradiante de fazendas, zona que se partiu para criar municípios, como numa divisão fecunda de polipeiros. Não é possível caminhar-se na história do oeste norte-riograndense sem consultar Manuel Antônio de Oliveira Coriolano, seja qual for o aspecto fixado (CASCUDO, 1940, p. 2).

Esse lugar ocupado pelo letrado, no qual oscilava entre testemunha e anotador dos fenômenos climáticos de sua terra e cronista das notícias históricas, levou à produção de uma narrativa entrecortada por atores sociais, registros dos episódios históricos de criação da vila, freguesia e missão. Na “Mimória ou Notícia Histórica da criação da Villa do Apody”, Coriolano ressaltou o processo de fundação da vila a partir da dinâmica envolvendo os deslocamentos espaciais e os atores sociais. Em sua narrativa:

Esta Villa, chamada outr’ora antiga Missão de São João Baptista do Apody, foi um Arraial de índios – Paiacus que forão cathequisados pelos jesuítas na margem da Lagoa do mesmo nome, que crescendo em população decretou El-Rey D. José de Portugal, que fosse erecta Villa. Este decreto foi cometido ao juis de Fora Miguel Carlos Caldeira de Pina Castello Branco, para dar-lhe execução. Este ministro, chegando a esta Villa então Missão, a instâncias dos creadores de gado deste sertão, não eregio Villa tranferio-a com os índios aqui moradores, para a Serra do Regente – hoje a Villa de Port’Alegre, - e ali poude conseguir de Margarida de Freitas Nogueira, mulher imbecil, a quem pertencia essa Serra, para Patrocínio dos mesmos índios, que tinham sido aqui arrailados, nella erigio a Villa e aplicou para Patrimônio da respectiva Câmara Municipal, uma légoa de terra em quadro, com uma légoa em cada face, que tinha sido doado aos ditos índios, pelo Alvará de 23 de Novembro de 1700, a qual é onde hoje se acha edificada esta



Villa. Em Sessão ordinária do Conselho Geral desta Província de 11 de Abril de 1833, foi erecta esta Povoação das “Várzeas do Apody”, com a denominação de Villa do Apody, servindo-lhe de limites os de sua Freguesia erecta em 1766 e, de Patrimônio, para a respectiva Câmara Municipal, a légoa de terras que foi doada aos índios, que aqui estiveram aldeiados, e que se retirarão para a Serra de Port’Alegre d’onde se dispuserão (CORILANO, 1991, p. 222).

A escrita histórica de Coriolano referenda um clamor de justiça acerca do espaço municipal. Primeiramente, elucida a antiga Várzea do Apodi como o marco inicial de colonização dos sertões do oeste da antiga província do Rio Grande do Norte. A atuação dos jesuítas frente aos Paiacu foi apresentada como um marco da colonização dos sertões. Além disso, ele explicita que a antiga missão deveria ter sido elevada à condição de vila, no contexto marcado pela expulsão dos jesuítas da colônia. Nesse aspecto, ele evidencia a articulação entre criadores de gado, o juiz de fora e a proprietária Margarida de Freitas Nogueira, para o deslocamento espacial da vila, que acabou por ser instalada em Portalegre. Desse modo, a mulher que emerge em sua narrativa como personagem histórica foi qualificada como “imbecil”, possivelmente, por ter sido uma das responsáveis pelo atraso no processo de elevação da povoação à condição de vila.

Essa escrita tingida pelo sentimento de perda perpassa por grande parte da notícia histórica. De um lado, o historiador registra as conquistas oriundas do poder público, como a criação de cadeiras de primeiras letras para os sexos masculino e feminino ou a criação de tribunal de jurados. Por outro lado, o espaço municipal foi descrito a partir da sua fragmentação, fissuras narradas como se fossem cortes em um corpo, por meio da criação de novas vilas como Portalegre, Pau dos Ferros, Caráubas e a Freguesia de Santa Luzia de Mossoró. O Apodi foi narrado como espaço da perda, pulverizado a partir da criação de novas vilas e freguesias. Já o espaço urbano da sede da vila foi descrito a partir de suas edificações, com ênfase para a matriz paroquial:



Tem a mesma Villa, fundada em uma elegante collina arenosa, 7 ruas, 118 cazas habitadas, sendo 3 de sobrado, e 10 em contínua edificação. A Igreja Matriz, fundada em 1740, por Frei Fidelis capuchinho jezuita em serviço das Missões na catequese dos Índios – Paiacus – nas margens da dita Lagoa, que ainda hoje a tradição conserva o nome de – Córrego da Missão – a um braço da mesma, existente nos subúrbios da Villa, e erecta Freguesia em 1766, sendo o seu primeiro vigário, o Padre João da Cunha Paiva, clérigo do Hábito de São Pedro, natural de Pernambuco, é grande, bem compartilhada, e espaçosa, pelos reparos que ultimamente se fizeram a custa de seus Parochianos, tem um torreão que serve de campanário, um grande Cimitério, com a respectiva Capellinha, fundada em 1863, pelo Missionário, o Padre Agostinho Álvares Affonso, quando aqui messionou (CORIOLANO, 1991, p. 227).

A vila foi descrita a partir dos seus edifícios, com maior notoriedade para o templo que servia como matriz e outrora havia sido utilizada na antiga missão indígena. Contudo, a narrativa histórica de Coriolano não se restringiu à descrição do edifício religioso. Ele também inventariou os equipamentos de trabalho existentes na vila:

Existem dentro da Villa, 5 machinas de costura, 3 de alambiques para aguardente, 14 engenhocas de madeira, e 3 engenhos de ferro de moer cannas; e 33 aviamentos de fazer farinha. Deste bello local, onde se gosa uma briza mitigadora, vê-se à leste, a Serra de João do Valle, no Município de Triunpho, a 14 légoas, ao sul, na distância de 12 légoas, também se vê a cordilheira do Patu, em direção ao poente, que faz as serras, Três Cabeças, Cajueiro, Serra do Martinz, onde está sita a Cidade da Imperatriz sede da Comarca da Maioridade, a Serra do Regente, em cujo ermo descansa a Villa de Port'Alegre (CORIOLANO, 1991, p. 228).

Os equipamentos urbanos foram inventariados como um sinal que denotava os aspectos da pujança das atividades econômicas. Contudo, Manoel Coriolano preocupou-se também em elucidar os aspectos



da paisagem urbana. Provido de uma escrita de forte conotação sensorial, ele descreveu a brisa que suavizava o clima do sertão e direcionou o olhar do leitor para o horizonte da vila, cercada de serras que carregavam a toponímia da monarquia. Serras que em outrora faziam parte do grande território do Apodi. O leitor é narrativamente alocado na centralidade espacial da vila, circundada pelas elevações. Uma centralidade que circunscrevia o papel imagético do espaço urbano. A contemplação das serras pela dimensão do olhar referendava uma continuidade do domínio, da posse, do controle visual da paisagem da vila cercada por serras como se fossem muralhas a proteger o antigo centro.

Essa centralidade também era enviesada sensorialmente, pois as experiências históricas da vila chegavam a ecoar em outras plagas, como a vila de Portalegre. Isso teria ocorrido com o desabamento da antiga igreja matriz:

Em 1660 viera em serviço das missões o capuchinho Frei Angelo, que edificou a igreja, que actualmente serve de matriz, toda de abobada, com campas no pavimento, colocando nella a imagem de Nossa Senhora da Conceição, que por provisão de 3 de fevereiro de 1766, quando foi erecta a freguesia foi instituída sua padroeira. Em 2 de fevereiro de 1784, achando-se rachada a abobada do corpo da igreja, desabou sobre as campas, fazendo um horroroso estampido, que se ouviu na Villa de Port'Alegre (CORIOLANO, 1895, p. 196).

A trajetória da vila foi narrada a partir do amálgama entre os episódios históricos, os personagens que contribuíram para a edificação e os causos que dimensionavam sonoramente o espaço. Assim, o “horroroso estampido”, oriundo do desabamento da abóbada da antiga matriz foi evocado de forma cronologicamente precisa, como estratégia para testemunhar a antiguidade do templo original. Precisão acionada a partir da mobilização da documentação paroquial, da inventariação dos episódios que demarcaram o passado da freguesia.



Entretanto, a narrativa tecida por Manoel Coriolano apresentava outras porosidades espaciais e temporais. A centralidade do Apodi não se restringia exclusivamente à dimensão espacial, mas também recorria ao tempo. Na versão enviada para a Biblioteca Nacional, nos idos de 1881, a narrativa elucidava a história do Apodi a partir do processo de catequização dos Paiacu e da criação da vila, nos idos do século XVIII. No decênio subsequente, em uma nova versão do texto, com inúmeras inserções e reformulações e publicada no Almanak Estatístico e Litterario do Rio Grande do Sul, Coriolano construiu uma história que recuou no tempo, no qual a colonização do Apodi teria remontado do final do século XVI:

A ribeira do Apody, da antiga capitania do Rio Grande do Norte, foi descoberta por Alonso Hojeda, que, acompanhado de Américo Vespúcio e João de la Coza, seguiu rio acima. No dia 24 de junho de 1499, foram ter a uma grande lagoa cercada de taboleiros arenosos e com as margens bordadas de relva e frondosos arboredos, chamada pelos gentios Itahú, à margem ocidental e que comunica com elle por um canal estreito, que a faz encher durante a estação invernososa. Habitam ahi os índios Paiacús, da grande raça tupy, aldeiados em tabas. Tomou o território o nome de Missão de São João Baptista da Ribeira do Apody, em razão de morar à margem do rio uma tribo com esse nome.

Apesar da resistência dos índios, o explorador Hojeda fundou os primeiros estabelecimentos numa das margens, a leste da lagoa, no lugar chamado Outeiro, onde havia uma grande taba.

Em 1538, veio o capuchinho Frei Fidelis, e origem italiana, verdadeiro apóstolo, que catecisou os índios em um braço da lagoa, em um lugar que a tradição conservou o nome de Córrego da Missão. Erigiu depois uma pequena ermida de barro e madeira, dedicada a São João Baptista, ao norte da lagoa, ao pé da collina em cujo cimo está edificada a actual povoação (CORIOLANO, 1895, p. 195).

O texto publicado no almanaque gaúcho mobilizava algumas informações que já tinham sido expostas no manuscrito enviado para a Biblioteca Nacional, mas foi adensado por meio do acréscimo de infor-





mações mais precisas, situadas no tempo histórico. No caso, a fundação da povoação pelo viés religioso continuava centrada na figura do Frei Fidelis, mas o episódio foi recuado no tempo, deslocando-se para a primeira metade do século quinhentista. Com isso, a presença do capuchinho foi afastada temporalmente do episódio referente à fundação da vila, aproximando-se de um fato até então ignorado: a possível presença de navegadores espanhóis no literal norte-riograndense antes da chegada dos portugueses. A navegação dos europeus pela ribeira do Apodi foi descrita detalhadamente, por meio de pormenores que construíam a paisagem das matas e da lagoa. Coriolano situa a conquista do Apodi, com precisão de personagens e cronológica: teria sido fundada por Hojeda, no dia 24 de junho de 1499.

Nessa nova escrita, o passado de Apodi era capturado no tempo, aprisionado por meio da narrativa histórica que redimensionava a história nacional a partir de uma reivindicação do protagonismo local. A colonização do Brasil, tanto no âmbito da conquista, como da catequese, não teria emergido na antiga capitania de Porto Seguro, mas nos sertões do Apodi. Por meio da escrita, Coriolano forjava uma porosidade historiográfica, deslocando o palco da história pátria do litoral para os sertões. Assim, ao acionar a palavra “descoberta” para se referir ao processo inicial de colonização dos sertões do Apodi, Coriolano tencionava a historiografia acerca do país, por meio do deslocamento do espaço dos descobrimentos para o interior sertanejo. Apodi amalgamava a história, como reordenamento do passado nacional.

Além desses elementos históricos atinentes ao processo de fundação do Apodi, a narrativa tecida pelas mãos de Coriolano elucidava a forte presença do protagonismo do clima. O espaço do sertão do Apodi pode ser lido como uma questão emblemática na notícia histórica de Coriolano, como observado:

Segundo antigas tradições, esta Província, especialmente o alto sertão, tem periodicamente sido victima dos terríveis estragos da



secca, e seguido logo por seu hediondo cortejo a infalível fome. Os annos de 1791, 1792 e 1793, chamados da – secca grande – forão todos seccos, de tal forma em que não cahia agua, que chegasse a correr, e produzi a vegetação. Os de 1807 e 1816, foram escassos. O anno de 1825, também foi secco e epidêmico, de bexigas e andaço, agravando-se mais o mal, porque em 1824 tinha havido um fraco inverno, assim como nos annos anteriores (CORIOLANO, 1991, p. 230).

Na escrita da história, o cronista do sertão mobilizou informações que eram oriundas de suas próprias anotações pluviométricas, efetivadas a partir da década de 40 do oitocentos. Contudo, o seu texto apresentava questões atreladas à seca em períodos anteriores, como o início do século XIX e em diferentes momentos do século XVIII. Isso foi possível em decorrência da mobilização das anotações produzidas por outro cronista que havia passado pela Freguesia São João do Apodi, no último decênio do século XVIII. Era o padre Joaquim José Pereira, um dos mais significativos cronistas do final do setecentos, no tocante a suas viagens empreendidas pelos sertões das antigas capitanias do Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí e Maranhão. Fontes mobilizadas e identificadas em notas históricas publicadas no Almanque Laemmert do Rio de Janeiro, nos idos de 1905.

Essas anotações deixadas pelo antigo pároco tornaram-se um modelo de escrita para Coriolano. Era a fonte necessária para historicizar o processo de fundação do município e as experiências antigas no tocante à seca, inclusive com a chamada “peste dos vampiros”, decorrente da estiagem que perdurou entre 1790 e 1793. Pautado no modelo do Padre Pereira, Coriolano exercia o papel de anotador das chuvas e de escritor da história do sertão do Apodi.

Contudo, o olhar historiográfico de Coriolano, assim como Janus, não se restringia ao passado. Ele atravessava o tempo, como uma demanda do presente, que clamava atenção pelo peso da fome.

Subindo de ponto, o clamor geral da fome, em seu completo nestes altos sertões, desta, e das Províncias limítrofes desciação diaria-



mente ondas de esfarrapados, inanidos de fome, em procura do litoral, a verem se achavão alívio a seus sofrimentos, em data de 6 de Maio de 1878, escrevi as poucas linhas que seguem, innormemente apreensivo (CORIOLANO, 1991, p. 230).

Ao escrever a notícia história e direcionar para a Biblioteca Nacional, Coriolano não buscava apenas à amplificação de seus relatos históricos ou do passado dos sertões do Apodi. A publicação no dicionário geográfico brasileiro foi entendida como uma oportunidade de gritar por socorro, de anunciar as cenas da fome, de pincelar os desastres causados pela seca. O passado era recuperado para nortear o leitor a enxergar a seca não como um problema circunstancial, mas estrutural. No final do oitocentos, Coriolano passou a atuar como um intelectual que reivindicava políticas públicas acerca do seu espaço (SIRINELLI, 2007), principalmente, no tocante ao problema das secas. Um olhar que também contemplava um projeto de futuro:

Não à mim mas à operada sciencia, ou estudo de muitos annos dos Sabios, nestas regiões, compete a indagação, e a preciação das mesmas causas, e indicação dos meios de as remover. Talvez tardios netos tenham a gloria de poder, não arrebatam ao Céu o raio, de que se não precisa na terra; porém a chuva, que é o que falta para a felicidade dos povos que habitão este clima doce, saudio, e produtor (CORIOLANO, 1991, p. 230).

Ao falar sobre o passado dos sertões norte-riograndenses e, especialmente, do Apodi, Manoel Antônio de Oliveira Coriolano encetava uma rápida contemplação de um projeto de futuro, um tempo a ser construído, a ser redesenhado por mãos habilidosas de sábios e cientistas, que pudessem entender as causas da seca e propusessem soluções para os problemas enfrentados em seu espaço. Sua escrita instituía uma cultura política sertaneja (REMOND, 2003). Um projeto que pudesse ser desfrutado por netos temporalmente distantes. Netos que não esperassem a solução vinda dos céus, mas dos fazeres científicos. No fu-



turo ancorava-se a felicidade dos povos do Apodi. No futuro, emergiria uma nova história dos sertões.

## REFERÊNCIAS

ARRAIS, Raimundo. **Luís da Câmara Cascudo, historiador da cidade do Natal**. Natal: Sebo Vermelho, 2017.

CALDEIRA, Ana Paula Sampaio. Ramiz Galvão e a ideia de biblioteca como vitrine da nação: modelos europeus e trocas culturais no processo de modernização da Biblioteca Nacional. **História** (São Paulo). Vol. 36, e24, 2017, p. 1-30.

CALDEIRA, Ana Paula Sampaio. **O bibliotecário perfeito: o historiador Ramiz Galvão na Biblioteca Nacional**. Rio de Janeiro, 362f. Tese (Doutorado em História). Fundação Getúlio Vargas, 2015.

CARVALHO, Gilberto Vilar de. Projeto de um dicionário geográfico do Brasil. In: **Anais da Biblioteca Nacional**. Vol. 110, 1990, p. 92-95.

CASCUDO, Luiz da Câmara. Oliveira Coriolano. Actas Diurnas. In: **A República**. 21 de março de 1940, p. 2.

CORIOLOANO, Manoel Antônio de Oliveira. Província do Rio Grande do Norte: Descrição do Município do Apody. In: **Anais da Biblioteca Nacional**. Vol. 111, 1991, p. 233-236. [1881].

CORIOLOANO, Manoel Antônio de Oliveira. Mimória ou Notícia Histórica da criação da vila do Apody na província do Rio Grande do Norte. In: **Anais da Biblioteca Nacional**. Vol. 111, 1991, p. 222-230. [1881].

CORIOLOANO, Manoel Antônio de Oliveira. Apody. In: **Almanak Laemmert**. Rio de Janeiro, 1905, p. 1921-1923.

CORIOLOANO, Manoel Antônio de Oliveira. Apody: Notícia Histórica. In: **Almanak Estatístico e Litterario do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, 1895, p. 195-201.

FIGUEIREDO, Cândido de. **Novo Dicionario da Língua Portuguesa**. Lisboa: Clássica, 1913.

GALVÃO, Benjamin Flanklin Ramiz. Frei Camillo de Monserrate: estudo biográfico. In: **Anais da Biblioteca Nacional**. Vol. 12, 1884, p. 120.

GUERRA, Phelipe. Manoel Antonio de Oliveira Coriolano. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte**. Vols. 35-37. Natal, 1941, p. 65-79.

MISCELÂNEA. Manoel Coriolano. In: **Miscelânea**. 5 de dezembro de 1898, p. 2.



MORAES, Antonio Carlos Robert. **Ideologia geográficas**: espaço, cultura e política no Brasil. São Paulo: Annablume, 2005.

RÉMOND, René. **Por uma história política**. Trad. Dora Rocha. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

SAINT-ADOLPHE, J. O. R. Milliet de. **Dicionário Geographico, histórico e descritivo do Império do Brasil**. Vol. 1. Paris: Aillaud, 1845.

SANTOS, Magno Francisco de Jesus. “Um operoso e erudito estudioso da história de nossa pátria”: Raphael Galanti e o ensino de História do Brasil (1896-1917). **IHS, antigos jesuítas en iberoamérica**. Vol. 7, nº 10, 2019, p. 42-62.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René. **Por uma história política**. Rio de Janeiro: FGV, 2007, p. 231-270.



# O “INQUÉRITO SERTANEJO” DE ADEMAR VIDAL: UMA CARTOGRAFIA DOS HÁBITOS E COSTUMES

 Maria Joedna Rodrigues Marques<sup>1</sup>

 Joel Carlos de Souza Andrade<sup>2</sup>

*Diante da ubiquidade de falas sobre sertão e litoral, em expressivos discursos do pensamento social, não há como ignorar a central ideia cultural de tais categorias na formação da representação do Brasil[...] nas imagens e valores que remetem a sertão e litoral, está-se ao mesmo tempo fazendo imagens sobre o Brasil. (SOUZA, 2015, p. 30).*

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Como aponta a epígrafe, sertão é uma categoria privilegiada na construção narrativa sobre o Brasil. Ou seja, para qualquer tentativa de definir Brasil seria necessária, em uma perspectiva intelectual nacional, passar pelo que seria o sertão e o litoral, sempre em uma relação de contraponto. Tais categorias, como aponta Candice Vidal e Souza, foram utilizados como forma de representar e definir o Brasil.

Neste celeiro narrativo abordamos um personagem, o escritor paraibano Ademar Vidal (1897-1986). Construiu-se enquanto intelectual a partir de uma variada produção escrita e inserção em meio às diferentes

---

<sup>1</sup> Mestra em História dos Sertões (PPGHC-UFRN).

<sup>2</sup> Professor do Departamento de História, CERES-UFRN.



instituições e ciclos de amizades, como o Instituto Histórico Geográfico Paraibano (IHGP) e a Sociedade Brasileira de Folclore (SBF). Destaca-se desta experiência a sua preocupação com os estudos folclóricos sobre os quais se debruçou e tematizou, sobretudo, seu torrão, a Paraíba.

Com o propósito de sistematizar a pesquisa e obter as informações necessárias para a sua produção folclórica, Vidal utilizou como estratégia o envio de um *Inquérito*, na década de 1940, ao sertão paraibano. Composto por um conjunto de questões pontuais sobre os costumes, hábitos, cotidiano e práticas culturais. Entendemos, à luz de uma interlocução com os debates contemporâneos sobre a história dos sertões, que esta fonte nos permite compreender o direcionamento e apontamentos do autor sobre as singularidades do sertão e do sertanejo.

Nosso objetivo é analisar os temas e elementos associados à espacialidade sertão e ao sertanejo, através das questões levantadas por Vidal. Nossa problemática parte da seguinte questão: como o inquérito de Vidal busca caracterizar o sertanejo paraibano? Para isso, analisamos as suas abordagens e os temas do *Inquérito*. Em decorrência da quantidade de questões, optamos por investigar aquelas de viés cultural e folclórico.

O ensaio está dividido em duas seções. A primeira propõe apresentar o paraibano Ademar Vidal e as motivações para elaboração de um questionário sertanejo. Já no segundo ponto, problematizamos como o *Inquérito* refletiu em suas produções e suas contribuições para pensar um sertão paraibano.

## CONTEXTOS DE PRODUÇÃO E ATUAÇÃO FOLCLÓRICA: O “INQUÉRITO SERTANEJO” POR ADEMAR VIDAL

Na correspondência enviada em 21 de dezembro de 1942, por Ademar Vidal para o intelectual norte-rio-grandense Luís da Câmara Cascudo, o escritor paraibano relatou: “Estou promovendo um inquérito entre os sertanejos e o resultado lhe mandarei.” (VIDAL, 1942b, p. 1).



O *Inquérito*<sup>3</sup> vidaliano foi composto por 38 questionamentos de natureza social, econômica e cultural. Apesar de não constar uma data específica, pelo relato da correspondência e uma resposta do inquérito enviado de Taperoá, identificamos o ano de 1942 como o ano de sua produção.

Ao observarmos os temas questionados por Vidal identificamos os temas diluídos ao longo de suas produções. O *Inquérito* vidaliano foi enviado ao sertão paraibano. No IHGP constam dois retornos: um da cidade de Taperoá, enviado pelo prefeito Irineu Rangel de Farias e outro da cidade de Patos, enviado pelo padre Manoel Otaviano. Evidencia-se por esses retornos que o questionário era encaminhado para sujeitos que exerciam alguma autoridade nas suas localidades. No caso do retorno do padre Otaviano não consta respostas ao inquérito, mas a explicação do padre na demora em contribuir com a pesquisa.

Refletindo sobre o momento de elaboração da pesquisa vidaliana, vale ressaltar a associação de Ademar Vidal aos estudos folclóricos, assim como sua atuação junto à SBF fundada e presidida por Câmara Cascudo em 1941 e findada em 1963. Em solo paraibano, Vidal foi responsável por fundar e presidir a Sociedade Paraibana de Folclore (SPF), congênera da SBF fundada em no final de 1941, como relatado na correspondência: “O que me pedia já foi feito, isto é: a fundação da Sociedade Paraibana de Folclore. Fiz uma coisa toda arbitrária. Elegi-me diretor e nomeei para cada município vários representantes com a função especial de fazerem comunicações sobre coisas relativas ao folclore.” (VIDAL, 1941, p.1).

Vidal faz referência aos representantes municipais que podem ter contribuído com as pesquisas de caráter folclórico. Como um “agente político”<sup>4</sup>, de sociabilidade marcada pela circulação entre ambientes in-

<sup>3</sup> Um inquérito tem como objetivo investigar e apurar informações.

<sup>4</sup> Jean-François Sirennelli (2003) define o intelectual como um agente do político, de constante atuação e intervenção na sociedade.





telectuais a partir de instituições, no cenário político na participação de cargos vinculados ao Estado e também de participação no setor jurídico devido sua formação em Direito na cidade do Recife. No mesmo ano de fundação da SPF o paraibano foi eleito como Presidente do IHGP instituição de bastante relevância na formulação de uma identidade intelectual paraibana no século XX.

Sobre a atuação folclórica vidalina destacamos a compilação folclórica *Lendas e Superstições* que distribui as narrativas folclóricas de acordo com as especialidades atribuídas à Paraíba: Litoral, Brejo ou Várzea e Sertão.

Por isso, destacamos a produção do *Inquérito* vidaliano como um método de pesquisa orientado nos Estatutos da SBF de 1942 o tópico *Plano geral dos inquéritos* apontava os temas que devem ser abordados pelo folclorista:

Interessam ao Folclore o Homem e a Natureza quando condicionada a ele. Vê-la-emos saturada de suas lendas e povoada com seus pavores e esperanças [...] Toda a gente sabe que o Homem age em aspectos interdependentes e distintos. Terá três vidas, harmônicas, mas caracterizadas. Vida material, espiritual e social. (ESTATUTO, 1942, p. 9)

No Estatuto também fica evidenciado a atuação folclorista, em particular, os vinculados à SBF que tem como empreitada organizar e compilar os estudos folclóricos nacionais. Vale ressaltar o papel dos estudos folclóricos na década de 1940, pois passa por incentivos políticos e intelectuais para compreensão e formulação de uma identidade nacional. E como já apontado por Souza 2015, a categoria sertão é uma das espacialidades privilegiadas nos discursos para elaboração de uma dada nacionalidade, vale ressaltar as ambiguidades atribuídas a essa espacialidade. Seguindo as orientações e procedimentos da pesquisa folclórica, Vidal solicitou em seu *Inquérito*: “Arrecadar todas as notas que se refiram a vida sertaneja e enviar com indicações em que foram



colhidas: lugar, tempo, procedência, não deixando nada por mencionar.” (VIDAL, s/d, p. 2), observamos um “cuidado” com as fontes, ao menos uma intencionalidade ao coletar informações diretas dos agentes estudados.

Albuquerque Júnior historiciza o momento de produção folclórica da década de 1940 destacando o seu momento de elaboração interligada a já estabelecida identidade nordestina:

“[...] a identidade regional nordestina já estava elaborada e consolidada no seio das elites sociais, políticas e culturais deste espaço e quando o conceito de folclore nordestino começa a conviver com a emergência a noção de cultura popular...” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b, p. 145).

Embora somente institucionalizado em 1947 com a Comissão Nacional de Folclore (CNF), no início desta década intelectuais estiveram engajados como no que Vilhena aponta como: “[...] na valorização da cultura popular, concebida por eles não apenas como um objeto de pesquisa, mas principalmente como o lastro para a definição de nossa identidade nacional.” (Vilhena, 1997, p. 21). Vilhena chamou esse momento de institucionalização dos estudos folclóricos como Movimento Folclórico Brasileiro instituindo de 1947 a 1964, no entanto compreendemos que esse é anterior à CNF. Como já evidenciamos a SBF foi fundada em 1941 e tinha como proposta sistematizar os estudos folclóricos, sendo assim, compreendemos o Movimento Folclórico como uma iniciativa intelectual do início da década de 1940.

Para o folclorista, como apontado por Albuquerque Júnior: “O chamado dado ou fato folclórico, o dito elemento ou manifestação da cultura popular são, normalmente, vistos e ditos como se estivessem morrendo, precisando de salvação e resgate por parte dos letrados que por eles se interessam.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a, p. 20)

Ainda, o historiador ressalta que: “O elemento folclórico será definido como primitivo, rústico, ingênuo, por isso mesmo tendo a capacidade de exprimir a verdade, a essência, o espírito de uma dada cultura,



de um dado povo, de uma dada região ou nação.” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a, p. 32).

A cultura popular vai ser um conceito em destaque nesse momento, principalmente, na defesa de uma categoria privilegiada de letrados para definir os sujeitos portadores de uma “essência nacional”. Vale ressaltar que compreendemos a complexidade do conceito, embora não seja o nosso foco encarar tal discussão neste momento. Roger Chartier (1995, p. 179) chama atenção para a categoria: “[...] os debates em tomo da própria definição de cultura popular foram (e são) travados a propósito de um conceito que quer delimitar, caracterizar e nomear práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo à ‘cultura popular’”.

A categoria cultura popular foi matéria prima para a produção dos estudos folclóricos visando como era compreendida, como categoria singular em processo de desaparecimento e dotada do que seria o real nacional. Refletir sobre as atuações desses intelectuais folcloristas é também pensar nos seus caminhos de pesquisas. Por isso, elencamos o *Inquérito* produzido por Vidal, como um vestígio de sua atuação no campo folclórico, visto os interesses expostos no documento, o envio na intenção de coletar informações e o investimento em compilar material de natureza folclórica, como expressa no livro *Lendas e Superstições* (1949).

O *Inquérito* se caracteriza como um questionário ampliado de diversas abordagens que pretendem recolher dados de um determinado povo para compreensão de uma espacialidade específica. Pensar o espaço é compreendê-lo, primariamente, como prática, partilhando das ideias de Michel de Certeau (1998).

Vidal aponta em suas questões um panorama de temas e elementos de interesses que na sua concepção já são pertencentes às vivências sertanejas. Por isso, enfatizou cada possível âmbito: econômico, político, social, cultural e histórico. As questões estão alternadas a partir desses âmbitos. Inclusive as possíveis alterações da modernidade nas



práticas e vivências sertanejas, o que para o folclorista representaria o fim dos portadores da essência nacional. O *Inquérito* vidaliano propõe um grande raio x do sertanejo paraibano.

Vale ressaltar que Vidal estava preocupado em obter resposta, como relatou para Câmara Cascudo em carta de 21 de dezembro de 1942: “A questão toda está em conseguir dessa gente pratica e mei-preguiçosa (sic) para trabalhos dessa natureza, algum resultado que preste.” (VIDAL, 1942b, p.1). Evidencia-se por esse desabafo que havia uma certa dificuldade em colaboração “teórica”, ou seja, o registro de práticas tidas relevantes para o folclorista, que poderia ser reflexo de desinteresse. Porém, Vidal utiliza os termos “gente prática” que pode inferir justamente nessa dificuldade de registro. Por ser um trabalho de viés intelectual, exigindo o registro das dinâmicas sertanejas Vidal alude um teor preconceito com o sertanejo.

A seguir, abordamos sobre a produção do *Inquérito* e como ele foi reflexo de uma atuação folclorista vidaliana. Direcionamo-nos para uma análise dos temas e elementos associados à espacialidade sertão e ao sertanejo, através das questões levantadas por Vidal.

## O INQUÉRITO SERTANEJO E A ELABORAÇÃO DE UMA CARTOGRAFIA DO SUJEITO E DO ESPAÇO

O *Inquérito* de Vidal foi uma estratégia metodológica que permitiria a reunião de dados e informações sobre as vivências e sociedades sertanejas. Para compreendermos como Vidal visava a espacialidade sertaneja paraibana, elencamos 5 questões abordadas no inquérito. Esta seleção das questões foi baseada em aspectos e elementos destacados como pertencentes ou atribuídas ao sertão/sertanejo.

- Entre os sertanejos há negro? Existem caboclos? Qual o tipo preponderante?
- Arranjar o maior número possível de retratos de casas, animais, paisagens, arvores, tipos populares, pessoas de relevo,



grupos, tudo que tenha significação e sirva para estudos sociológico.

- Falar sobre a influência decisiva da seca e da chuva, as consequências, os males advindos, os benefícios que resultam, a revolução provocada na família como advento desses fatores de ordem climatérica.
- Dizer sobre as obras mandadas construir pelo governo federal em suas diversas fazes.
- Impressões sobre os tempos passados num confronto com os de hoje. (VIDAL, s/d, p.1-2)

Embora, não siga a sequência disposta por Vidal as questões nos mostram alguns pontos interessantes para compreender as próprias expectativas do escritor ao configurar o sertão/sertanejo como foco da pesquisa. Vale ressaltar, que as questões abrangem uma dimensão econômica, visando particularmente a relação com o gado no sertão e seus usos no cotidiano sertanejo; além de dimensões culturais e sociais como a religiosidade praticada, as brincadeiras, os produtos fabricados como redes e facas, as moradias e os registros dessas vivências através de fotografias. Observamos no acervo de Vidal no IHGP, na pasta fotografias, uma série de registros compreendidos como manifestações “populares”, embora não conste as datas, podemos associar as pesquisas elaboradas por paraibano, possivelmente, retornos do inquérito enviado. Entre os locais de envio, encontramos fotografias da cidade de Pombal, no sertão paraibano.

Analisando as questões identificamos alguns pontos que devem ser destacados. A existência de negros no sertão paraibano foi uma temática bastante explorada por Vidal. Os registros são fundamentais para o trabalho do folclorista, por isso a solicitação de materiais que possam comprovar determinados elementos. Além da vertente sociológica que caracteriza os estudos de Vidal, observamos uma preocupação com a constituição social das espacialidades abordadas em sua obra, uma forma de compreender e definir uma identidade às espacialidades paraibanas.



Como temática recorrente associada ao sertão, a seca também tem forte destaque em sua produção, assim como as obras governamentais para amenizar os seus efeitos. Seu interesse em entender a forma como os sertanejos percebem/vivenciam é também uma forma de validar um determinado discurso sobre esse tema. Por isso, foi explorada por Vidal a intervenção do Estado no cenário sertanejo, considerando seu vínculo com a política local e nacional, visto que era um apoiador e divulgador do governo de Getúlio Vargas. Podemos observar a defesa e enaltecimento da política em alguns artigos publicados por Vidal no periódico *Cultura Política*, figuras como João Pessoa e o movimento de 1930 foram destaques na produção vidaliana.

Em carta enviada ao potiguar Câmara Cascudo em 07 de dezembro de 1942, Vidal relatou:

Sobre o livro de assunto sertanejo a coisa anda por acabar. Pouco falta. É um confronto entre o passado e o presente não só quanto aos hábitos e costumes como ainda no que se refere à vida propriamente material. Dentro do ciclo se acha tudo que interessa ao homem. Enfim resumirei nisto: vida rural... casa, gado, meio físico; vida de cidade; tradições; música, dança, canto; (VIDAL, 1942, p.1)

Considerando os aspectos destacados por Vidal conseguimos associar o trabalho em desenvolvimento com o *Inquérito* enviado ao sertão paraibano. Identificamos no acervo do IHGP capítulos que pertencem a um livro sobre o sertão, o que nos faz considerar ser a obra referida na carta. Conseguimos perceber as intenções de Vidal ao produzir um estudo baseado em vivências sertanejas a partir de âmbitos explicativos de suas existências e singularidades. Os temas descritos por Vidal na carta constam nas questões elencadas por Vidal em seu *Inquérito*.

Como essas questões ajudam a compreender o sertão para Vidal? O sertão e sertanejo estariam associados as configurações sociais, econômicas, políticas e culturais específicas. Ao questionar determinados



temas, o paraibano caracteriza uma espacialidade e seu povo dentro de associações já esperados no seu ponto de vista, como se o questionário servisse para coletar as fontes que confirmariam suas hipóteses. Vidal atribui ao sertão/sertanejo elementos que na sua perspectiva são compositores de sua identidade.

Ao se pensar sertão, cabe considerar alguns pontos destacados por Candice Vidal (2015), primeiramente, o privilégio atribuído às categorias litoral e sertão ao definir a nação brasileira, ou seja, para se entender a nação narrativa e discursivamente partem dessas categorias. Por isso, definir essas espacialidades é tão significativa no pensamento social. Ao refletir sobre sertão/sertanejo é necessário identificar de onde vem o discurso e como está entrelaçado com uma conjuntura política, social e histórica. Ou seja, sertão/sertanejo são definições que apontam uma identidade uma cartografia marcada por um arquivo discursivo e imagético.

Sertão foi uma categoria elencada por Vidal para composição de uma Paraíba discursiva. Sertão é uma categoria composta por junção e distinção de assuntos, temas, elementos e abordagens. Sendo múltiplo em aspectos folclóricos, culturais, sociais e políticos.

Sertão é uma categoria que vai de encontro com as necessidades do momento histórico e dos interesses de quem o define. Enquanto conceito é mutável, móvel carregado por fronteiras. Compreender a atuação de Vidal no cenário dos estudos folclóricos e demais, nos ajuda a pensar como estava-se pensando o sertão e o sertanejo ao definir os temas associados ao espaço e suas pessoas. E também como esses estudos colaboraram para elaboração dessa espacialidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sertão é uma categoria de múltiplas abordagens, sentidos, palavras e cores. Enquanto categorias históricas definir sertão/sertanejo é um trabalho longo, carregado de veredas. Para isso, é necessário pensar



quem está falando em nome dessas categorias, como eram vistos em seu período de produção e a relação entre o narrador e tais termos.

Ademar Vidal foi um intelectual paraibano que circulou por espaços, grupos, discussões e agitações políticas e intelectuais. Para Vidal, a Paraíba era o cenário privilegiado, compreendê-la seria embarcar em suas espacialidades. O sertão se tornou um cenário de destaque em suas pesquisas de natureza folclórica e sociológica. Dessa forma, Vidal elaborou um questionário destinado a coletar dados e informações dos sertanejos.

O *Inquérito* era uma fonte metodológica que permitiria Vidal narrar a partir do que seria a própria visão dos sertanejos sobre suas vivências. Não conseguimos saber quantos retornos foram enviados ao paraibano, no entanto, identificamos as fotografias no acervo do IHGP que se associam às solicitações, além do inquérito resposta de Taperoá.

A partir das questões elencadas percebemos algumas direções e expectativas de Vidal, como a relação sertão, seca e chuva, as intervenções políticas no espaço sertanejo, a organização social, étnica e cultural. Para compreender o sertão paraibano Vidal elencou múltiplas abordagens o que reflete inicialmente o desejo de entendê-lo como um todo, ou seja, todas suas singularidades e também evidenciando ser múltiplo.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **O morto vestido para um ato inaugural**: procedimentos e práticas dos estudos de folclore e de cultura popular. 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2013a.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **A feira dos Mitos**: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste 1920-1950). 1. ed. São Paulo: Intermeios, 2013b.

CERTEAU, Michel de. Práticas de espaço. **A invenção do cotidiano 1**: artes de fazer. Petrópolis, Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, n.16, p. 179-192, 199 ESTATUTOS da Sociedade Brasileira de Folk-Lore. 1. ed. Natal: Departamento Estadual de Imprensa, 1942.





FARIAS, Irineu Rangel de. **Inquérito entre os sertanejos**. Taperoá, dezembro de 1942. Pasta 22.

OTAVIANO, Manoel. **[Carta]** Patos. Destinatário: Ademar Vidal. João Pessoa, 1942. 1 f. Resposta ao inquérito.

SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). **Por uma história política**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. p. 231-262.

SOUZA, Candice Vidal e. *Pátria geográfica: sertão e litoral no pensamento social brasileiro*. 2. ed. Goiânia: Editora UFG, 2015.

VIDAL, Ademar. **Inquérito de Ademar Vidal entre sertanejos**. João Pessoa, s/d (arquivo Ademar Vidal, IHGP). Pasta 22.

VIDAL, Ademar. **Lendas e superstições**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1949.

VIDAL, Ademar. **[Carta]** João Pessoa. Destinatário: Luís da Câmara Cascudo. Natal, 29 dez. 1941. 2 f. Fundação da Sociedade Paraibana de Folclore.

VIDAL, Ademar. **[Carta]** João Pessoa. Destinatário: Luís da Câmara Cascudo. Natal, 07 dez. 1942a. 1 f. Produções em desenvolvimento de Ademar Vidal.

VIDAL, Ademar. **[Carta]** João Pessoa. Destinatário: Luís da Câmara Cascudo. Natal, 21 dez. 1942b. 1 f. Inquérito ao sertão da Paraíba.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)**. Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.



# AIRTON MARANHÃO: UM ESCRITOR SUBTERRÂNEO E SUA CIDADE

 Ruan Carlos Mendes<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Nesse texto analisaremos Airton Maranhão como um *escritor subterrâneo* e alguns “contatos” que sua obra teve com outros autores - como José Alcides Pinto e Dimas Macedo. Desejamos compreender o campo de tensões em que se insere o fazer literário de um *escritor subterrâneo* (não canônico) no “campo” da produção literária cearense de seu tempo. Buscaremos explicitar os muitos caminhos buscados por Maranhão para se inserir no “campo” literário da “província” (como disse José Alcides Pinto). Um de nossos objetivos será analisar as concepções de tempo e espaço na escrita ficcional desse autor, para isso utilizamos o conceito de *cronotopo* de Bakhtin (1998) e os escritos de historiadores que lidam com essa relação “tempo/espaço” - como Ramos (2012) e Koselleck (2006).

Não se pretende nesse trabalho escrever uma biografia do autor em questão, mas algumas informações biográficas são importantes para a elaboração de problemáticas e análises. Assim, José Airton Maranhão Ribeiro da Silva, nascido em 09/09/1950, originário de Russas-CE,

---

<sup>1</sup> Graduado em História pela UECE/FAFIDAM; Mestre Interdisciplinar em História e Letras (MIHL) pela UECE/FECLESC e doutorando em História Social pela UFC. Bolsista CAPES.



falecido em 2015, morou seus últimos anos em Fortaleza. Formado em Direito pela Universidade de Fortaleza-UNIFOR, Maranhão dividia-se entre a atuação como advogado criminalista atuando na comarca de Fortaleza e a escrita de sua obra literária. Mas Maranhão - mesmo vivendo na capital cearense - nunca perdeu os vínculos com a cidade de Russas e com os russanos. Essas “pontes” com a sua cidade natal eram construídas através da escrita literária e da influência que o autor cultivava no cenário intelectual e cultural. Desse modo, em Russas, Maranhão, foi membro fundador da Academia Russana de Arte e Cultura-ARCA e colunista de jornais locais como por exemplo *O correio de Russas* e *TV Russas*.

Toda a obra literária de Maranhão (poesia, romance, crônica) foi dedicada à cidade de Russas e seu povo. Nosso intento é o de perseguir a sua escrita como construtora de memórias a quem e ao que não é devidamente lembrado, constituindo-se assim numa escrita formuladora de sentidos para o passado. Mais que um ofício, uma “missão” inalienável de quem é dito (e se percebe) como portador do dever de não deixar a poeira do passado cobrir tudo com seu manto de esquecimento: “eu era pequeno naquela época, que eu também já escrevia, mas quando eu cheguei em Fortaleza a coisa piorou, *dessa missão em cima de mim pra eu escrever* essa história e depois quando eu entrei na TV Russas como colunista, que eu comecei a escrever sobre os personagens de Russas.” [Entrevista, 17/03/2014,] (MARANHÃO, 2014, Grifo nosso).

Temos a concepção de que a constituição social de temporalidades e de espacialidades é algo complexo, que se dá na articulação entre o individual e o coletivo, e que, portanto, as composições de sentido para o passado se fazem a partir de múltiplos territórios e pela ação de múltiplos agentes, sendo a escrita literária um deles. Concordamos com Ivone Cordeiro Barbosa em *Sertão: Um lugar Incomum* (2000) que os relatos e narrativas (no caso em estudo são narrativas literárias) abrigam elementos de dimensões espaciais e que são construtores de espaços sociais. Desse modo, podemos pensar que “as demarcações de espaço



físico, geográfico e territorial, enquanto suporte de práticas sociais, revelam-se nos relatos como espaços de experiências que os qualificam e os historicizam” (BARBOSA, 2000, p. 34).

Trata-se de compreender a literatura mais além de ser um fenômeno estético; pretende-se lidar com essa forma de arte como uma manifestação cultural e social, portanto uma possibilidade de registro do movimento que realiza o homem na sua historicidade, aí inscrevendo seus anseios e suas visões do mundo, permitido ao historiador tomá-la como objeto de pesquisa.

## CAMINHOS DA ESCRITA NO CAMPO DA “PROVÍNCIA”

Auto-afirmação

Não tenho sequer repouso  
o sossego dos lagos  
não me satisfaz  
o silêncio dos jardins  
não me sacia  
a solidão do desprezo  
(MARANHÃO in CAVALCANTE, 1996, p.185)

Dimas Macedo (1956) – escritor cearense e “homem da academia” – dialogou com a obra de Maranhão através dos paratextos (prefácio, orelhas e contracapas) e no prefácio de *A dança da caipora* (1994) denunciou o “desprezo a que têm sido conduzido os chamados *escritores subterrâneos* que povoam os mais desconhecidos recantos deste imenso país” (MACEDO in MARANHÃO, 1994. Grifo nosso).

Airton Maranhão, poeta da mais genuína inspiração e ficcionista dos mais originais no seu desvairado compromisso de resgatar a dimensão mais miserável e transcendente da realidade existencial nordestina, é o que se pode chamar um autêntico e tormentoso *escritor subterrâneo*, cuja concepção estética a indústria



cultural cearense tem persistentemente procurado desconhecer. De todos os seus delirantes projetos editoriais, crescente-se, o único que até hoje conseguiu realizar foi a publicação de um livro de poemas, originalmente intitulado DEUSURUBU, e com o qual denuncia, por assim dizer a maldição que os círculos culturais cearenses atirariam sobre o restante da sua produção (MACEDO in MARANHÃO, 1994. Grifo nosso).

Ao definir Maranhão como um desses *escritores subterrâneos*, ou seja, não canônico, invisibilizado, Macedo localizou Maranhão (e suas obras) dentro desse campo literário mais local, o cearense. Maranhão era peça de um tabuleiro menor e por isso a necessidade de trazer em suas obras essas críticas e comentários de autores que já estavam mais bem localizados no campo literário.

Macedo republicou esse prefácio que escreveu para *A dança da Caipora* (1994) em *A metáfora do Sol: ensaios e reflexões – 1984/1989* (2003), com o título: *Elegia para um escritor marginal*. Nessa republicação algumas alterações foram feitas no texto, como por exemplo a substituição do termo *escritor subterrâneo* por *escritor marginal*. Vejamos:

AIRTON MARANHÃO (1950), poeta da mais genuína inspiração e ficcionista dos mais originais, no seu desvairado compromisso de resgatar a legitimidade e a mitologia popular nordestina, é o que se pode chamar um autêntico e tormentoso escritor *marginal*, cuja concepção estética a indústria cultural cearense tem procurado exorcizar (MACEDO, 2003, p. 33. Grifo nosso).

Outra questão que podemos destacar é que o prefácio escrito por Macedo para o primeiro romance de Maranhão é datado em *Fortaleza, 10 de outubro de 1987* e republicado por Macedo na primeira edição de *A metáfora do sol* em 1989, porém Airton Maranhão só vai publicar *A dança da Caipora* em 1994, ou seja, sete anos após o prefácio de Macedo ter sido escrito. Isso – em alguma medida – exemplifica a dificuldade que Maranhão, como um escritor *subterrâneo*, tinha em publicar os seus



escritos. Pretende-se trabalhar aqui com a obra de Maranhão, um *escritor subterrâneo* (participante de um campo literário mais circunscrito), um escritor que, tal como outros circulantes nesse campo, contribuem narrativamente na constituição de memórias sobre lugares não demasiadamente escriturados literariamente, como a sua Russas natal.

Outro contato - esse até mais explícito - que a obra de Airton Maranhão teve com o escritor Dimas Macedo foi o livro de poemas *O hóspede das eras: nonas ao poeta Dimas Macedo* (2005). Livro constituído por oitenta poemas dedicados a este escritor; o título da obra também tem forte relação com o tempo e a eternidade, temáticas presentes em toda obra de Airton Maranhão. Vejamos os primeiros poemas:

01 Poeta Dimas Macedo  
que da palavra se nutre  
com seu mistério de abutre  
é pensador de segredo  
tem olhar que causa medo  
até a Sylvester Stallone  
e à tempestade dos portos  
sabe o destino dos mortos  
de Lampião a Al Capone.

02 Tal com Augusto dos Anjos,  
Doutor Tristeza da Morte,  
Poeta que teve a sorte  
de conspirar com os arcanjos  
e no céu tocar seus banjos  
declamar com Ovídio  
os *Versos a um Coveiro*  
Dimas já artilheiro  
no campo dos suicídios  
(MARANHÃO, 2005, p. 9).

Além das marcas das temáticas do tempo e da eternidade, já presentes no título do livro, lendo os poemas podemos identificar outro



elemento que se faz presente em toda a obra de Maranhão: a forte referência aos mortos, à morte e ao mistério que envolve tudo isso. Maranhão não quer ficar esquecido depois de morto, deseja ser um “hóspede das eras”, quer ter sua inscrição no tempo e a literatura era a ferramenta que utilizava para essa inscrição. Vale destacarmos também que o livro *O hóspede das eras: nonas ao Poeta Dimas Macedo* (2005) foi prefaciado pelo próprio Macedo:

O que ele [Airton Maranhão] nos propõe com a publicação deste seu novo livro? Uma leitura do imaginário popular, vasado no metro do cordel, sobre a minha personalidade e os sentidos da minha escritura literária. E o que isto significa para mim? A homenagem maior e a mais desvelada que recebi até hoje. Glória para minha obra insignificante. Afeto desmedido para a minha vida e a pequenez da minha finitude (MACEDO in MARANHÃO, 2005, p. 6).

Macedo datou o prefácio para *O hóspede das eras* em *Fortaleza, 25 de janeiro 2005*, mesmo ano da publicação do livro, o que demonstra que desde 1987 esses escritores mantiveram algum contato. Podemos pensar que Maranhão buscava estabelecer esses “contatos literários”, dentro do círculo literário cearense, como uma forma de lançar luz sobre sua obra *subterrânea*. Assim, em *O hóspede das eras* (2005) o autor fez referências também a outros autores, para além de Macedo:

15 Dimas não é Zé Alcides  
Poeta da Maldição  
que fez uma traição  
pendurado nos cabides  
tentando tomar Neócídes  
em vez de um melhoral  
confabulou com Belzebu  
e nas Ribas do Acaraú  
os ritos de um funeral  
(MARANHÃO, 2005, p. 9).



O Zé Alcides ao qual Maranhão fez referência no verso é José Alcides Pinto (1923-2008), escritor cearense -autor de *Trilogia da Maldição* (1995) - que já tinha o seu lugar estabelecido nesse “campo literário” cearense nesse período. O acionamento que a escrita de Maranhão fez com José Alcides Pinto não foi apenas esse em *O hóspede das eras* (2005), pois já no primeiro romance de Maranhão *A danças da caipora* (1994), Pinto escreveu a orelha da obra, considerando o romance o “parto literário” de Maranhão:

Em verdade, não há diferença alguma entre o parto literário e o parto da mulher. O escritor da à luz o fruto de suas ideias e a mulher o de seu ventre. São dois lances fantásticos e divinos. Ambos estão seguindo os impulsos da natureza humana – gestação e dom diferentes – mas o fim é um só, com as mesmas dores e os mesmos cuidados (PINTO in MARANHÃO, 1994).

Alcides Pinto ao escrever a orelha de *A danças da Caipora* (1994) – segunda obra publicada por Maranhão, mas considerada por Pinto a sua estreia na literatura, o seu primeiro “parto literário”- alinha-se a Dimas Macedo que escreveu o prefácio da mesma obra e colocou Maranhão como um autor desconhecido – ou usando a expressão de Macedo: *subterrâneo* - mas que já deveria ter o seu nome inserido entre “os melhores romancistas de sua geração”: “é praticamente inédito em nosso meio literário, como acontece aos *escritores editados na província*. Isso diz respeito a todos os que escrevem fora do eixo Rio-São Paulo” (PINTO in MARANHÃO, 1994. Grifo nosso).

Já para o segundo romance de Airton Maranhão – *Os mortos não querem volta* (1999) -, José Alcides Pinto escreveu a contracapa, também tecendo elogios ao autor russo. Assim, é possível percebermos a importância que Maranhão dava a esses “vínculos literários” com outros escritores. Sendo de fundamental importância para a análise dessa obra compreendermos “o campo artístico” de tensões em que se insere o fazer literário de um *escritor subterrâneo* (não canônico) no “campo”





da produção literária cearense de seu tempo. Outros escritores (como Francisco Carvalho e Paulo de Tarso), já renomados no círculo literário cearense, também escreveram paratextos para os livros de Maranhão, o que nos possibilita pensar sobre o que Pierre Bourdieu chamou, em *As regras da arte*, de “campo artístico”, ou seja, os modos de circulação dos agentes criadores e os processos de legitimação e consagração almejados por suas escritas (BOURDIEU, 1996, p. 260). Maranhão buscou apresentar em seus livros, por meio dos paratextos aí constantes, uma “consagração” outorgada por essas escritas de autores que já desfrutavam de uma obra mais consolidada.

## O “TORRÃO” E O FARDO

Surgiu com o nosso povoado  
 São Bernardo dos degredos  
 Das Russas das pedras ruças  
 Das bestas russas dos segredos  
 Como as éguas de cor ruça  
 Da cor ruça dos rochedos  
 (MARANHÃO, 2005, p. 15).

Um dos nossos objetivos nesse segundo tópico é analisar e compreender possíveis concepções de tempo e espaço presentes na obra ficcional de Airton Maranhão, e investigar como essas concepções são operadas pelo autor para narrar literariamente – dar visibilidade e dizibilidade ao seu “torrão natal” – a cidade de Russas/ CE. Discutiremos como o desejo de Maranhão (escrever/inscrever Russas) é isso visto como um “fardo” carregado pelo “homem de letras”. Nesse intento, vamos continuar analisando a contracapa do terceiro livro publicado de Airton Maranhão, seu segundo romance: *Os mortos não querem volta* (1999).

Nessa contracapa, José Alcides Pinto – autor já apresentado no tópico anterior – afirmou que Maranhão não ficou a dever nada aos autores da “geração de 30, no Nordeste” e que “pelo contrário, ele supera



a visão regional fronteiriça” (PINTO in MARANHÃO, 1999). Na fala de Pinto vemos um jogo forte com a ideia de lugar (território, espaço) e fronteira; o que nos leva até a crítica que Durval Muniz de Albuquerque Jr faz ao entendimento dessas fronteiras regionais como fixas, pois “o discurso regionalista não é emitido a partir de uma região objetivamente exterior a si [...]. É na sua própria locução que esta região é encenada, produzida e pressuposta. Ela é parte da topografia do discurso, de sua instituição (ALBURQUEQUE JR, 2008, p. 222). Desse modo, os agentes desse espaço dito regional não são apenas “ponto de barragem”, mas são também “ponto de apoio” e fazem usos dessa identidade “regional fronteiriça”.

Somos concordantes com Albuquerque Jr no sentido de que a região deve ser pensada a partir do “movimento pendular de construção/destruição, contrariando a imagem de eternidade que sempre se associa ao espaço” (ALBURQUEQUE JR, 2008, p. 222). Porém, na escrita de Maranhão é possível percebermos uma visão “eternizada” da região e do seu lugar – do qual sentia saudade.

Continuando a discussão sobre as obras literárias de Airton Maranhão e de José Alcides Pinto, outro ponto de “encontro” é que ambos recorreram ao *fantástico* em suas escritas e “que o recurso ao insólito, ao onírico e ao misterioso” pode ser entendido como um “meio para abordar questões da realidade desconcertante do cotidiano” (PINTO, 2018, p. 51). Assim, ao analisarmos a obra de Maranhão, devemos considerar esse recurso do autor de buscar uma escrita vinculada ao fantástico/maravilhoso, temos que compreender esse recurso como um meio para “acesso” ao passado e invenção de uma memória. Essa sua prática de escrita se trama na construção de memórias sociais que dão dizibilidade a um lugar – o seu “torrão natal”, a cidade de Russas-CE.

Analisando a obra de José Alcides Pinto, Francisco Francijési Firmino - em *Alegorias da Maldição* (2012) - compreende a escrita do autor de *Trilogia da Maldição* (1995) como um exercício de “dizer para conservar, narrar para manter – é a luta das palavras passadistas contra



a emergência de novas identidades” (FIRMINO, 2012, p. 84). A modernidade e o progresso silenciariam a tradição e na escrita de José Alcides Pinto “o fantástico é, portanto, uma possibilidade estética que age contra a modernização do espaço, à medida que subverte as regras e racionalidades” (FIRMINO, 2012, p. 101).

Airton Maranhão, assim como José Alcides Pinto, queria romper com a ideia de modernização do espaço e mostrar que a Russas de sua infância, que ainda permanecia em sua memória, não era sinônimo de vazio ou miséria. Sobre essa questão, José Alcides Pinto observou na orelha de *A dança da Caipora* (1994):

A vida no interior cearense está representada nesse livro com um grande painel. Não um painel da miséria nordestina, como “os retirantes”, de Cândido Portinari, ou representando a violência em “Guernica”, do pintor Pablo Picasso, mas o da visão do terror, do medo, da assombração, do misticismo, do mundo dos beatos e benzedores de toda casta, das lendas, das bruxarias e superstições. Neste âmbito de crenças e presságios que é o da Caipora e o das bruxas, se sobressai a bravura do sertanejo (PINTO in MARANHÃO, 1994)

Para Maranhão o misticismo e as superstições do povo russo e jaguaribano da sua infância - assim como as narrativas de lendas e crenças as quais teve acesso a partir da tradição oral - não são sinônimo de atraso e vazio como era ditado pela modernização do espaço. Assim, concordamos com Mikhail Bakhtin (1998) que “o fantástico do folclore é um fantástico realista”, pois carrega elementos do mundo material/real e “opera nas vastidões do espaço e do tempo, sabe sentir esses espaços e utilizá-los ampla e profundamente” (p. 267).

Desse modo, vai se delineando no romance de Maranhão um espaço russo marcado pelo misticismo: “Dava-se o nome a este lugar ‘Cruz-das-almas’. Lugar onde o matuto supersticioso fazia entrevista com bichos e com almas penadas de pessoas descontentes do mesmo



misticismo” (MARANHÃO, 1994, p. 46). Podemos inferir que com sua escrita literária, Maranhão construía “imagens textuais” para essas lendas e superstições de seu povo. E essas “imagens” “carregam uma multiplicidade de tempos que não se excluem e que não se reduzem entre si, e nos informam que o passado, como o presente, é constituído de espessas camadas”, como um tecido com camadas de temporalidade diferentes e conflitantes. Essas “camadas” geram uma “textura” para o sertão (RABELO, 2021, p. 89).

Em uma narrativa ficcional o autor pode desenvolver vários *planos temporais* e “através de diferentes arranjos entre planos temporais distintos, é possível propor múltiplas formas de *ordenar* os eventos narrados” (OLIVEIRA, SANTOS, 2001, p. 52). No entanto, o tempo não deve ser compreendido apenas como uma “mera medida” ou “vetor” da cultura, pois ele faz parte da constituição da própria cultura: “conceituações do tempo pertencem ao núcleo das crenças e valores que representam a identidade de uma cultura” (FABIAN, 2013, p. 83). Desse modo, a forma como Maranhão opera e representa o tempo em sua narrativa literária - por mais fantásticas e “distantes do real” que sejam essas narrativas - pode ser compreendida como “a expressão de um modo de atribuição coletiva de sentidos para o tempo” (OLIVEIRA, SANTOS, 2001, p. 53).

Analisando a obra de Maranhão, percebemos que o autor criou em *A dança da Caipora* (1994) um espaço – uma Russas – e personagens em suas narrativas literárias que se distanciam do “real”, mas é um espaço que considera a vida possível no sertão, quebra a ideia de que o espaço de outrora era impossível para vida.

À frente do alpendre, após estender-se à vista enorme da lagoa Caiçara, vê-se muito longe, lá no meio do vale da baixa várzea, se destacar o claro rio Araibu, escorrido em meio às escarpas, alienado de carnaúba, umarizeira e oiticicas. À sua margem, no coração do vale, entre o verde-escuro da várzea, lá no fundo, distingue-se, pelo vermelho-escuro, um amontoado de telhados. Bem ao centro, torres de uma igreja palpitam ao céu, o ponto alto



daquela civilização Russana, até há muito desconhecida dessa gente matuta da Vila Caiçara (MARANHÃO, 1994, p. 27).

Movendo “camadas temporais” para descrever esse espaço russano, Maranhão fez referência aos “alpendres” tão comuns em um modelo de casa que já não é o predominante em Russas; evidenciou o contraste do verde da várzea com o vermelho dos telhados e as torres da igreja, ou seja, para falar de um tempo que deseja recordar, Maranhão recorreu à descrição do espaço. Assim, o espaço não é apenas físico, mas também é formado pela ação e pela descrição/narração dos agentes que dele fazem usos no tempo.

Para Rainhart Koselleck, no prefácio de *Futuro Passado* (2006), é necessário “contemplar as rugas no rosto de um homem, ou então as cicatrizes nas quais se delineiam as marcas de um destino já vivido” para se encontrar o “tempo histórico”. Porém as marcas do tempo decorrido - da ação dos agentes - também são deixadas nas espacialidades. Assim, “deve-se evocar na memória a presença, lado a lado, de prédios em ruínas e construções recentes, vislumbrando assim a notável transformação de estilo que empresta uma profunda dimensão temporal a uma simples fileira de casas” (KOSSELECK, 2006).

Ao falar de um tempo do qual estava saudosos, o tempo da infância que viveu em Russas, Maranhão descreveu espacialidades e temporalidades que já não são mais as predominantes na Russas do tempo de sua escrita, assim, tempos e espaços diferentes coexistem na escrita desse autor. Em *As pétalas da Pacarrete*<sup>2</sup> (2014), no início do capítulo XI, Ma-

---

<sup>2</sup> Nesse romance narra-se a trajetória de uma bailarina clássica, de nome Pacarrete, que rompeu as barreiras de Russas, tornando-se famosa na capital cearense, mas que no final da vida, voltou a Russas e viveu as “ruínas” de seu passado, sendo considerada louca e sem reconhecimento no final da vida (MARANHÃO, 2014, p. 104). Pacarrete viveu quase todo o século XX e o autor utilizou essa personagem para “costurar” toda a história da cidade. “Era a vida sem progresso e sem novidade, de um povo pacato”, escreveu Maranhão. Nesse tempo passado, “aquele que procurasse sozinho, às ocultas, se alfabetizar, era castigado, com trabalho de penitência jocosa”, isto porque, quem assim o fizesse, “pretendia abandonar os pais” buscando “partir para o Sul do



ranhão descreveu as fachadas das casas russanas da primeira metade do século XX:

O olhar de Euclides custava interpretar os modos de cada pessoa. Porque a sua maneira de observar era de quem comparava aqueles semelhantes, como diferentes espécies [...]. Ainda mais numa cidade banhada por um sol constante. Tudo era feericamente fascinante. A cidade, com suas fileiras de casas, pregadas umas nas outras, com fachadas parecidas, pintadas de cores extravagantes, alegre e encantadoramente bela, no cenário de tranquilidade, tornava-se diferente das outras do interior. Mesmo sendo um estranho, pelas feições, não poderia negar que realmente tivesse vindo de um lugar distante. Ou talvez de uma civilização diferente da atual (MARANHÃO, 2014, p. 71).

Algumas páginas avançando na narrativa do romance sobre Pacarrete, Maranhão finaliza o capítulo XI da seguinte forma: “Euclides admirou-se de encanto. As casinhas pregadas ao redor da praça. Cadeiras nas calçadas. Pedacinhos de ruas que espelhavam beleza natural. Vilarejos típicos das cidades rústicas do interior. Perfume de rosas, canto de pássaros e percussão de cigarra” (MARANHÃO, 2014, p. 76). Já em *A dança da Caipora* (1994), seu primeiro romance publicado, Maranhão descreve uma Russas de outrora assolada por uma “seca terrível”, mas sempre dando a ver as marcas do tempo decorrido nas espacialidades, tanto em decorrência da ação dos sujeitos, como também pelo fluxo da própria natureza:

---

país”, para daí “nunca mais voltar”, e, ainda que voltando, “não era o mesmo nordestino trabalhador”. “E Pacarrete vivia naquela época” (MARANHÃO, 2014, p. 66-67). Interessante notarmos certos paralelismos entre a ficção sobre Pacarrete e elementos biográficos de Maranhão, especialmente nessa direção do sujeito que rompe com as amarras da cidade para depois voltar e cumprir um dever, uma missão. No ano de 2018, em Russas, foi gravado o filme: *Pacarrete*. Dirigido por Allan Deberton, o longa também se inspirou na personagem russana retratada por Maranhão e foi premiado no Festival de Cinema de Gramado em 2019.



E de cabeça erguida, cara amarrada, crispou uma ruga no rosto, ao sentir que o sol, sem cerimônia, espalhou os primeiros raios aos seus olhos desolados e vazios e, num gesto costumeiro do Sertão, magoou a vista imóvel e cansada com a mão em pala, contemplou a Vila Caiçara, seu pequeno povoado; uma ruazinha apenas, inerte como uma cobra gigante, cortada em pedaços aqui e acolá, numa fileira de carcaça adequada a própria vida amaldiçoada pelas ironias da seca terrível. Deploráveis, esmaecidas no mais pungente contraste de miséria, lá estavam as choças rudes e humildes, sem escola, igreja e cemitério. Estruturadas, possivelmente, como por natureza do melhor arranjo desagradável. O primeiro âmbito de estranheza denota tudo isso, a maceração guarnecida pelo decênio do estilo. Toda cena ao redor da Caiçara, lagoa secular, que outrora ostentou-se alvíssima e bela, hoje bordada, a um fundo pardacento de aguapés, à margem oposta, circundada de ramagem ressequida e espinhenta (MARANHÃO, 1994, p. 26).

Pensando nessa relação entre espaço e tempo – e as marcas que esse tempo deixa no espaço – podemos recorrer ao proposto por Francisco Régis Lopes Ramos em *O fato e a Fábula* (2012): “A ruína era tanto a presença de uma ausência, quanto a ausência de uma presença. [...] Se tudo passa, as ruínas são testemunhas da passagem do tempo. Aliás, o próprio tempo é um ‘arquiteto’ de ruínas. Há, no espaço, a marca do tempo” (p. 70-72). Logo, tempo e espaço de relacionam de forma estreita e mútua, sendo um acionado pelo outro.

Algo que nos aproxima do conceito proposto por Mikhail Bakhtin (1998) de *cronotopo* para pensar tempo e espaço em arte e em literatura. Pois, “todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de uma matiz emocional” (p.349). Desse modo, tempo e espaço são imbricados na escrita de Maranhão e relacionam-se com essa “saudades” que o autor sentia dos tempos e dos espaços de outrora.

Por isso, na obra de Maranhão tempo e espaço não podem ser pensados como isolados ou estanques. É uma escrita que apresenta sempre



as marcas e as nuances desses tempos e espaços e que não fala de apenas um tempo e um espaço, pois essas marcas temporais e espaciais se apresentam na lógica de um palimpsesto, em camadas de vestígios e ausências e falando de espaços e temporalidades que se “acumulam” como “poeira” em suas narrativas literárias: “A égua-ruça, como um raio em ziguezague, esbaforida, apontou em disparada na curva da estrada, escumando a poeira torpe da uma légua e meia de Sertão puído, bufando em suor, na majestosa correria” (MARANHÃO, 1994, p. 13). Ao longo de toda sua obra literária – seja romance ou poesia – Maranhão se utilizou da tradição oral sobre a origem do nome da cidade de Russas-CE, pois conta-se que o nome é originário de pedras que vistas de longe lembravam bestas da cor ruça. Assim, é recorrente a metáfora de uma “égua-ruça” para dizer sobre esse seu “torrão natal”.

[...] Abaixo de poucas léguas, aos primeiros raios de sol, realçam aos olhos curiosos grupos de pedras brancas de granizos brilhando, cristais rosados em reflexos, ora avermelhados, ora esmeraldados num roxo-escurecido, como se correndo uma atrás das outras, subindo e descendo, qual um lote de éguas-ruças e tremeluzir um trote louco, ao longo das pradarias (MARANHÃO, 1994, p. 27).

É presente na escrita de Maranhão o desejo de inscrever sua cidade, de fazer um registro para ser lido no futuro, mas não qualquer registro, pois a inscrição que o autor almejava para sua cidade, para sua gente e para si mesmo, só a literatura poderia oferecer. Desse modo, nesse jogo entre pesquisas informais e a construção de narrativas literárias – tecidas com fios de ficção – Maranhão buscava tirar Russas desse lugar de “uma púrpura égua-ruça que pasta despercebida do tempo...” (MARANHÃO, 1994, p. 26).





## CONCLUSÃO

Airton Maranhão, pelo que foi discutido a partir dos paratextos de sua obra literária, buscou adentrar e circular dentro do “campo literário” cearense através da legitimação de outros escritores já mais bem localizados dentro desse campo “artístico”. O autor em estudo utilizou para costurar sua obra literária um “fio temporal” que perpassa seus personagens russanos, esses que, para não morrerem, foram “salvos” pela literatura. Personagens que se repetem na obra de Maranhão, sujeitos que não têm mais lugar no presente, mas que o autor deseja dar-lhes escrita e inscrição no tempo. O que nos interessou foi dar a ver esse fio condutor (formas de lidar com o tempo e o espaço) que está na “cabeça” de Maranhão e aparece em sua escrita - analisar e compreender linguagem e significação sobre o tempo e o espaço numa escrita, em suma. Lidando com as gentes ausentes de seu lugar (Russas), Maranhão buscou torná-las legíveis no presente por obra de sua escrita, e, por ela, buscou também inscrever-se a si: seja na memória de seu lugar natal, seja na escrita da história da “pátria” Literatura, esse lugar em que desejou habitar.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **Nos destinos de fronteira: história, espaços e identidade regional**. Recife: Edições Bagaço, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética – a teoria do romance**. São Paulo: Unesp, 1998.

BARBOSA, Ivone Cordeiro. **Sertão: Um lugar Incomum**- O sertão do Ceará na literatura do século XIX. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAVALCATE, Joyce. **O talento cearense em poesia**. São Paulo: Maltese, 1996.

FABIAN, Johannes. **O Tempo e o Outro**: Como a antropologia estabelece seu



objeto. Trad. Denise Jardim Duarte. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

FIRMINO, Francisco Francijési. **Alegorias da Maldição: a escrita fantástica de José Alcides Pinto e o Ceará (1960-80)**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2012.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Trad. Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC- Rio, 2006.

MACEDO, Dimas. **A metáfora do Sol: Ensaios e Reflexões – 1984/1989**. 3 ed. Fortaleza: Edições Poetaria, 2003.

MARANHÃO, Airton. **Deusurubu**. Fortaleza: Editora Verdes Mares, 1977.

\_\_\_\_\_. **A dança da caipora**. Fortaleza: Esitora Print & Paper, 1994.

\_\_\_\_\_. **Admirável povo de São Bernardo das Éguas Ruças**. Fortaleza: Premius, 2005.

\_\_\_\_\_. **As pétalas da Pacarrete**. Fortaleza: Premius, 2014.

\_\_\_\_\_. **O hóspede das eras**. Fortaleza: Editora Aceite, 2005.

\_\_\_\_\_. **Os mortos não querem volta**. Fortaleza: ABC Fortaleza, 1999.

\_\_\_\_\_. **Entrevista concedida a Ruan Carlos Mendes**. Fortaleza, 17 de março. 2014. [A entrevista foi realizada no escritório de advocacia do entrevistado no centro de Fortaleza-CE] (Acervo pessoal).

OLIVEIRA, Silvana Pessôa de; SANTOS, Luis Alberto Brandão Santos. **Sujeito, Tempo e Espaços ficcionais: introdução à Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. **Escritos de Liberdade: Literatos negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista**. Campinas: Editora Unicamp, 2018.


PINTO, José Alcides. **Trilogia da Maldição**. (minha edição não tem a ficha catalográfica) 1995.

RABELO, E. de A. A textura do sertão: Metalinguagem e metaimagem na obra de Euvaldo Macedo Filho. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 1, p. 75-92, jan. 2021.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **O Fato e a Fábula: O Ceará na escrita da História**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.



# PADRE CÍCERO: UMA BIOGRAFIA XILOGRAVADA POR J. BORGES

 Emmanuelle Oliveira de Lima<sup>1</sup>

 Maria Rosário da Silva<sup>2</sup>

## TRAJETÓRIA: AS MARCAS DOS COMEÇOS

**T**ratando a xilogravura como objeto iconográfico autônomo desprezado da capa do folheto de cordel, investido de maiores possibilidades de exposição biográfica, este artigo pretende investigar a articulação, a recepção e as condições históricas que permitiram ao artista à criação do álbum intitulado “A vida do Padre Cícero gravada por José Borges”, problematizando a construção das imagens, a escolha do tema e a relação com as noções de “arte popular nordestina” que está atrelada a criação do álbum e sua difusão nacional e internacional ligado ao circuito das galerias de artes.

---

<sup>1</sup> Discente do 5º período do curso de Licenciatura Plena em História pela Universidade Católica de Pernambuco, bolsista de Iniciação Científica na pesquisa Histórias desenhadas: memória e visualidade nas xilogravuras de J. Borges; voluntária do grupo de curadoria Das coisas políticas e política das coisas, do Museu de Arte Moderna Alócio Magalhães - MAMAM (2020- atual); e integrante do Núcleo UNICAP de Estudos de Gênero - CACTOS (2021). E-mail: emmanuellefoliveira@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutora em História pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (2015); professora, e atualmente, coordenadora do Curso de Licenciatura Plena em História; professora do Programa de Pós-Graduação em História - UNICAP e coordenadora do Projeto Histórias Desenhadas: memória e visualidade nas xilogravuras de J. Borges (PIBIC/UNICAP). E-mail: rosario.silva@unicap.br.



Fugindo da narrativa na qual a historiografia se propunha a contar a história exclusivamente a partir de documentos oficiais escritos, significando a iconografia, principalmente as fotografias como documentos não confiáveis. Trazemos aqui as imagens enquanto documento histórico, entendendo principalmente que toda imagem possui uma biografia, momento de nascimento, apresentação à sociedade e ciclo de vida, ou seja, não brotam no mundo de forma aleatória, são fabricadas, escolhidas e possuem um sentido. Todas elas são construídas a partir de uma demanda específica, de uma ideologia específica, essa história “dos bastidores” evidencia que não há neutralidade em nenhuma construção narrativa histórica seja ela escrita ou desenhada. Pretendemos romper com a neutralidade associada às imagens e problematizá-las a partir da evocação de experiências sobre o tempo de sua produção e circulação. Nesse sentido, pretendo investigar o potencial cognitivo das xilogravuras do artista José Francisco Borges (J. Borges), por meio da análise das condições históricas que permitiram a criação, bem como o estabelecimento da rede de relações firmadas pelo artista que permitiu a circulação do álbum: “A VIDA DO PADRE CÍCERO GRAVADA POR JOSÉ BORGES” publicado pelo artista em 1972.

Nesse contexto, os espaços e seus representantes foram responsáveis por uma expansão tanto nacional como internacional das obras de Borges. O momento foi marcado pela procura e oferta, no campo das artes, de objetos artísticos significados pelas imagens naturalizadas e cristalizadas em torno da ideia de Nordeste, é nesse cenário que é construído o álbum acima intitulado. Meu interesse pelo tema está associado ao projeto de iniciação científica: Histórias Desenhadas: memória e visualidade nas xilogravuras de J. Borges do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica proposto pela professora Dra. Maria do Rosário da Silva, do qual sou integrante, na condição de pesquisadora, desde 2020. Nossa pesquisa se encontra em andamento, o percurso metodológico traçado até agora, envolve uma abordagem interdisciplinar pautada na leitura e interpretação das xilogravuras, por meio da catalo-



gação, construção de fichas temáticas e interpretação sobre a forma, o conteúdo, a expressão, a intertextualidade e os usos e funções das obras em análise.

## UM ARTISTA EM CONSTRUÇÃO

José Francisco Borges, desde os 8 anos de idade começa suas atividades econômicas, desenvolvendo diferentes profissões e bicos<sup>3</sup> e somente inicia sua relação profissional com os folhetos a partir dos 21 anos de idade, seu contato nesse primeiro momento é de vendedor. No início da década de 1960 J. Borges começa a também produzir histórias, porém, até esse momento não as ilustrava com desenhos autorais. Pouco a pouco sua composição rimada deu espaço a criação de histórias desenhadas por seu próprio punho. O autor começa a ser conhecido por meio de seu novo estatuto, a xilogravura. O que nos interessa neste artigo é entender como J. Borges principia sua atividade de ilustração e como ele se integra nos circuitos de divulgação das artes em Pernambuco, no Brasil e no exterior.

No campo das práticas da literatura de cordel, J. Borges, estreou como vendedor de livros ou romances de feira no percurso da década de 1950. No intuito de conquistar a possível freguesia, que costumava formar uma roda em torno do vendedor, aprendeu a recitar e cantar os versos rimados das mirabolantes histórias. O aprendizado de leitor/alto falante possibilitou a emergência do autor, que em 1964, lançou seu primeiro livro intitulado “O encontro de dois vaqueiros no Sertão de Petrolina”, cuja capa foi ilustrada com xilogravura do amigo, autor e gravador, Dila. Já comercializando seus folhetos, com o objetivo de amortecer e baratear os custos da produção, J. Borges, arriscou-se nas

---

<sup>3</sup> Trabalho informal, caracterizado por ser desenvolvido sem um contrato escrito, de grosso modo, é um trabalho sem continuidade que se dá mediante a necessidade do estabelecimento.



artes de ilustrar pela técnica da xilogravura, em 1965, publicou “O verdadeiro aviso de Frei Damiano sobre os castigos que vem” (1978) na capa exibia o desenho de uma igreja de duas torres, pois, o autor e também xilogravador desejava que seus leitores enxergassem a Igreja de Nossa Senhora das Dores, Juazeiro, Ceará, mas logo descobriu, que a igreja da terra do Padre Cícero tinha apenas uma torre. Ao final, J. Borges, inaugura sua carreira como xilogravador desenhando a Igreja Matriz de São José dos Bezerras, sua cidade natal.

A fama espalhou-se entre poetas e companheiros de profissão, a técnica optada por Borges, não era comum nessa época a maioria dos escritores da época estavam fascinados pelas imagens da indústria cinematográfica, logo, ao lado da técnica utilizada por Borges existiam outras que estavam presentes na ilustração dos folhetos, a saber: a mais comum o uso de clichês descartados pelas gráficas, que era amplamente aceita por ser economicamente viável. E as outras, que eram: técnicas como ornamentos tipográficos, desenhos, cartões postais e fotografias que foram utilizadas de modo simultâneo ou em separado. As xilogravuras eram somente mais uma das técnicas utilizadas, e somente em 1970 passa a ser identificada como inseparável em relação ao folheto. Borges não escolhe a técnica da xilogravura por exclusivamente preferência pessoal, os compradores dos clichês, de grosso modo, residiam em Recife, e aqui próximos as gráficas conseguem fazer toda articulação para compra de clichês, entretanto para Borges que residia em Bezerras não era viável adquiri-los das gráficas e jornais por conta da distância, então encontra na xilogravura opção econômica e mais viável para dá continuidade a seus trabalhos.

Logo o artista começa a receber visitas de turistas, que interessados em sua arte aparecem para ele como opção de compradores de suas obras, a xilogravura passa a ser indissociada do folheto, começando a ser produzida também em maiores dimensões. Nesse cenário de buscas por suas obras, e no contato do artista com galerias de artes, as quais estabeleciam contrato com ele, passa a ser considerado ingênuo e ino-



cente segundo dito por Liêdo Maranhão de Souza<sup>4</sup>, é também colocado como enganado pelas grandes galerias de artes. No entanto, duas décadas passadas os comentários a respeito de Borges passam a ser outros, é reconhecido, nas palavras de Ariano Suassuna como<sup>5</sup>: “Um dos artistas mais talentosos da xilogravura do país”.

O que acontece em um curto espaço de tempo que permite que tal mudança ocorra? O autobiográfico de Borges indica um caminho de circulação e recepção de sua obra com a cultura gráfica e a cultura visual na década de 1970. Os espaços e suportes das xilogravuras borgeanas emitem sinais acerca de uma rede de relações sociais estabelecidas pelo artista e seus compradores, e recebe incentivo de pessoas ligadas ao campo das artes, entre eles, Ariano Suassuna. Segundo Borges, a relação estabelecida com ele e outros intelectuais foi o que possibilitou a construção do seu nome artístico e sua fama. O mediador dessa negociação teria sido, segundo Borges o poeta, Olegário Fernandes<sup>6</sup> que entusiasmado com o trabalho do amigo, começa a fazer propaganda. Nesse contexto, Borges entra em um circuito de exposições nacionais e internacionais, esses espaços e seus representantes, foram responsáveis pela circulação e exponibilidade da produção artística de Borges em Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, países da Europa e Estados Unidos. Esses espaços estabeleceram-se como especializados na divulgação e comercialização

---

<sup>4</sup> Nasceu em Recife em 1925. Pesquisador e colecionador de folhetos. Exercia a profissão de dentista e o papel de intelectual interessado na chamada arte popular. Era uma espécie de flaneur do bairro de São José, onde fica o mercado de mesmo nome. Faleceu em 2014, aos 89 anos.

<sup>5</sup> Ariano Suassuna foi poeta, romancista, ensaísta, dramaturgo, professor, advogado e membro da Academia Brasileira de Letras. Teve destaque como escritor, fundou, na década de 1970, um movimento intitulado Armorial, que tinha por objetivo principal à construção de um conjunto de obras artísticas em que o elemento erudito fosse fundido ao elemento cultural popular, principalmente o nordestino. Escreveu, assim, inúmeros textos teatrais como “O auto da compadecida”, sua obra mais conhecida e aclamada, foi adaptada para a televisão e para o cinema.

<sup>6</sup> Nascido em Vila Jacaré Grande- Caruaru/PE, utilizava-se do espaço da feira de Caruaru para vender suas produções, alguns de seus títulos são: O homem que casou com uma Jumenta; A mãe que matou a filha para comer e o cantor Leandro.



da “arte popular nordestina” e foram responsáveis pela oferta de objetos que representassem a existência de tal conceito, além das xilogravuras, cerâmicas e rendas, por exemplo, também foram colocadas nas exposições. Sendo assim, estando posto em locais pelos quais a demanda por “arte nordestina” era de grande interesse, J. Borges desenvolveu em 1972, de forma a oferecer conteúdo de acordo com a necessidade de seus espaços, o álbum “A vida do Padre Cícero gravado por J. Borges”, nesse álbum cenas do cotidiano sertanejo são postas, bem como a religiosidade e canção vão se fazer presentes. A passagem de Lampião no álbum reforça alguns traços que passa a ser identificado como características próprias nordestinas, tais como: Homem que não foge a responsabilidade, que é: “forte, bruto, trabalhador e “sem frescura”, homem valentão, “membrudo”, “cabra-macho” — eis algumas das facetas do homem nordestino, as quais aparecem em uma série de discursos, científicos, populares, artísticos, no entanto, esse “tipo regional não existia até as primeiras décadas do século XX, surgindo quase que ao mesmo tempo que o recorte regional Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 149).

## O ÁLBUM

Quando concebe suas criações, Borges não costuma fazer rascunhos sobre o tema que pretende abordar. Ele desenha à mão livre, com lápis grafite direto na superfície da madeira. Raramente faz retoques. Quando considera necessário, usa caneta hidrográfica nos desenhos já impressos. Borges gosta de aproveitar cada pedacinho da madeira para evitar desperdícios; seus desenhos abarcam todo o espaço disponível, geralmente o título antecede o desenho. Suas xilogravuras apresentam duas áreas: a barra e o desenho ou composição (SILVA, 2015)

Conforme explicado pela professora Maria do Rosário da Silva, o processo de criação das imagens desenhadas era iniciado por Borges a princípio com lápis sob o papel, sendo depois talhadas na madeira, pin-





tadas e colocadas sob o papel, todo um processo é desenvolvido até o resultado, são utilizadas facas, goivas e buris. Quando já prontas as imagens do álbum são impressas pela tipografia Marista em parceria com a Universidade Federal de Pernambuco-UFPE. Os desenhos estampados em papel pardo, considerado no campo das artes esteticamente rústico, são organizados nas páginas do álbum com as medidas de 17x16 cm e as capas 10x16 cm. O álbum é composto por 18 xilogravuras, as quais oferecem ao leitor uma composição biográfica expressa visualmente. O autor apresenta cronologicamente como imaginava e segundo as obras por ele visualizadas de como seria a história da vida do padre Cícero. Nessa composição Borges mistura imagens e desenhos.

Entre os eventos amplamente conhecidos da vida do padre estão ao longo das páginas a narrativa que abarca não só sua vida religiosa, como também momentos cotidianos, atravessando os prodígios e milagres. Há uma recorrência biográfica criada por Borges, quando narra sobre si mesmo, deixando claro que sem a escola e sua “pouca leitura” não se tornaria autor de folhetos. Nesse sentido, Borges elege a escola como primeiro lugar dos aprendizados do padre, onde é retratado como um menino de calças curtas focado em resolver uma equação. O menino porta-se de forma séria e obediente, como será retratado nas demais ilustrações.

Figura 1: O padre Cícero na Escola



Fonte: Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand, 2014



O álbum é composto por 18 xilogravuras. Para melhor compreensão da narrativa, dividimos em grupos, segundo os temas abordados: O grupo de xilogravuras numeradas de 1 a 6 apresenta o Padre Cícero como personagem principal em circunstâncias que evocam o cotidiano, como estudar, celebrar missas e aconselhar fiéis. No grupo que corresponde as xilogravuras do número 7 ao 11 um segundo personagem é inserido, o Lampião, esse conjunto narra a visita do personagem a Juazeiro, as ações e gestos sugerem que havia entre os indivíduos (Padre Cangaceiro), simultaneamente, familiaridade e desconfiança. A primeira ação do lampião retratada está marcada segunda a crença católica de purificação, o cangaceiro vai a confissão para obtenção da purificação do seu ser por meio da redenção de seus pecados, a partir desse rito nas ilustrações que sucedem é colocado como herói e justiceiro.

Figura 2: Chegada do Padre Cícero em Juazeiro



Fonte: Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand, 2014

Figura 3: Confissão de Lampião com Padre Cícero



Fonte: Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand, 2014

A partir da xilogravura 12, lampião dá lugar a acontecimentos extraordinários que atravessam a vida do padre Cícero e constavam nas histórias de folhetos. O arrependimento de personagens como ladrões e prostitutas são registrados como forma de reafirmar a autoridade eclesíastica do padre, e de alguma forma seu poder e popularidade, bem



como o cumprimento de sua missão e prova de sua santidade, mesmo que em toda composição do álbum esteja colocado como íntimo de um cangaceiro, sua santidade é inviolável. Os desenhos também colocam o cuidado com os animais e celebrações.

Figura 4: A prostituta arrependida aos pés do padre Cícero



Fonte: Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand, 2014

Figura 5: O romeiro que roubou a faca e confessou ao padre Cícero



Fonte: Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand, 2014

No fechamento do álbum Borges lembra o legado do projeto religioso do padre mediante a figura do frei Damião, que por meio de uma carta seria o continuador da missão do padre Cícero perante seus fiéis. A última xilogravura lampião e o padre Cícero reaparecem apresentados como imortais pelo bem e pelo mal segundo o título, os personagens são postos com suas ornamentarias características, em posição de igualdade olham diretamente para o leitor, o lampião tem a mão sob o ombro do padre Cícero demonstrando amizade e respeito. Interessante mencionar que cada um tem sob seu domínio objetos que os caracterizam, no caso do padre a Bíblia sob a mão e lampião seu material de tiro, esse retratado curiosamente com o olho cego. O que se torna interessante quando levado em consideração o contexto das figuras anteriores, onde enquanto herói o cangaceiro defende a igreja e o padre.



Figura 6: Lampião em defesa a Joazeiro



Fonte: Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand, 2014

Quanto ao formato, esse álbum se mantém próximo a estética dos folhetos. A narrativa traz um pouco da religião e do cangaço, contudo, há uma mudança de destinatário, este álbum possui um interesse, e um direcionamento para um público específico, assim é impresso de forma diferente dos folhetos destinados às feiras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, Borges estabeleceu formas de recepção de suas obras a partir de suas relações com intelectuais e artistas, suas articulações permitiram a construção de sua identidade artística e de uma carreira nacional e internacional. Suas composições xilográficas embora surgem de uma demanda econômica, para baratear os custos de produção não se prendem a isso e passam a compor de forma autônoma a trajetória do artista. As xilogravuras Borgeanas agregam uma dimensão temporal e narrativa, na qual foi possível a construção dessa pesquisa. Fruto de seu tempo e segundo as demandas de seus espaços de interação, entendemos que elas abarcam um potencial cognitivo para compreendermos como tem sido investigada, no âmbito da pesquisa



histórica, acerca dos seus usos e funções e as condições históricas nas quais foram produzidas e consumidas (CERTEAU, 1994, p. 93-97). Nesse processo entendemos a construção de um de seus álbuns.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 2. Ed. São Paulo: Cortez; Recife: Massangana, 2001.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Nordestino**: uma invenção do falo — uma história do gênero masculino (Nordeste — 1920/1940). Maceió: Catavento, 2003.

BORGES, José Francisco. **A vida do Padre Cícero gravada por José Borges**. Apresentação de Ariano Suassuna. Recife: Tipografia Marista, 1972.

BORGES, José Francisco. **O verdadeiro aviso de Frei Damião sobre os castigos que vem**. [S. l.: s. n., 1976]. 8 p.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11- 45, 2003.

SILVA, Maria do Rosário da. **Histórias Escritas na Madeira**: J. Borges entre folhetos e xilogravuras na década de 1970. 2015. Tese (Doutorado em História) – Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2015.



## ENTRE O AUDÍVEL E O VISÍVEL, A CONTRACULTURA: VISUALIDADES NO PROJETO GRÁFICO DO DISCO TRÁGICA LÓGICA DO ABSURDO (CAJAZEIRAS, 2003)

 Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior<sup>1</sup>

**H**ouve um tempo, não tão distante, em que as capas de discos, quer fosse de vinil, CD's ou até mesmo em fitas cassete, eram manuseadas fisicamente. Nesse caso, em contraponto à prática mecânica e instantânea de visualizar os discos de modo digital, por meio das plataformas de *streaming*, esse manuseio material propiciava aos ouvintes uma maior possibilidade de envolvimento sensível e afetivo. Isto tendo em vista que é através desse procedimento que a atenção para os aspectos visuais e imagéticos ganhavam uma proporção potencialmente poderosa, edificando interpretações iniciais que vão sendo endossadas ao decorrer do processo de escuta do disco. Ou até mesmo indo de encontro/desencontro com o conceito pensado para o disco, momento este que dá punho a representações particulares, carregadas de memórias e recordações, sejam elas individuais ou coletivas (HALBWACHS, 1990). Sendo assim, ainda nos dias de hoje, o projeto visual dos discos no formato físico apresentam grandes possibilidades de historicizar e de compreender o

---

<sup>1</sup> Bolsista do mestrado em História pelo PPGH/UFRN, campus Natal. Graduado em História pela UFCG, campus Cajazeiras. É membro do Grupo de Estudos e Pesquisas em História e Cultura (GEPHC/CNPq/UFCG). E-mail para contato: didierjr0105@gmail.com. Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/2284531670321279>.



passado, principalmente se tomarmos essas fontes como “[...] memórias-documentos que registram e apontam para um passado que não mais existe e que podem ser rearticuladas por demandas postas hoje” (VARGAS; BRUCK, 2018, p. 4).

Dessa maneira, é a partir da experiência social e do contato físico, seja ele visualizando de forma coletiva ou tateando individualmente, que as imagens postas no projeto gráfico dos discos operam uma maior possibilidade de produzir sentidos, ganhando proporções culturais (ou contraculturais, como discutiremos adiante). Pois, “as imagens ganham corpo por meio de práticas sociais, em que sujeitos incorporam as imagens tanto como ideia e representação como objetos, marcas corporais e gestos” (MAUAD, 2014, p. 114).

A partir disso, advogamos ser oportuno pensar que, mais do que meras imagens estéticas aquém de sentidos, o espaço visual das capas de discos e, de um modo geral, os projetos gráficos que o acompanham nos encartes, podem trazer mensagens sintomáticas do conceito do disco, levando a respostas e comentários aos tramites de um dado contexto. Pois, salientamos, são ricos documentos históricos no sentido de comportarem ideias, conceitos, significados, difundindo concepções que estão em comunhão com as canções do disco, criando diálogos que interligam a música e a imagem.

Nesse ritmo, no sentido de pensar o ponto de intersecção entre o audível e o visível, nos propomos a estudar um disco em específico. Eis que chegamos, então, ao nosso objeto de estudo neste trabalho: o disco *Trágica lógica do absurdo*. Lançado em 2003 pela banda *Conspiração Apocalipse*, o disco foi gravado na capital paraibana João Pessoa, tendo como instrumentistas: Gilberto Álvares nas guitarras e vocais (compositor de boa parte das canções, bem como de grande parte do conceito estético presente no disco), Elinaldo Braga no baixo e Fabiano Lira na bateria. A banda, em particular, foi formada em 1989 na cidade de Cajazeiras, e deu punho, em tons inaugurais, ao *Rock ‘n’ Roll* no Alto Sertão da Paraíba. Foi responsável, através das suas canções, das suas visuali-



dades<sup>2</sup> e das suas posturas, por contestar os estabelecimentos culturais a partir de uma ótica *underground*, questionando os ideais, costumes e valores por ora cristalizados na seara local. Vista disso, no que toca a visualidade e a musicalidade da banda *Conspiração Apocalipse*, emerge a contracultura<sup>3</sup>. Pois tanto a visualidade como a sonoridade fizeram parte do aporte artístico e conceitual da banda, servindo para expressar sua postura de inquietude e rebeldia.

Imagem 1: Capa do disco *Trágica lógica do absurdo*



Fonte: Acervo Particular do Autor, 2020

Logo na interface da capa do disco (ver imagem 1), visualiza-se uma imagem produzida artesanalmente à punho por Gilberto Álvares, *band líder* da *Conspiração apocalipse*. Nela, há-se a representação centralizada

<sup>2</sup> Por visualidades, tomando como base a premissa de Knauss (2006, p. 114), deve-se entender enquanto um “registro visual em que a imagem e o significado operam”.

<sup>3</sup> Tal qual asseverou o antropólogo Carlos Alberto Messeder Pereira (1986, p. 14), compreendemos que a contracultura pode ser entendida a partir de duas perspectivas: “a) como um fenômeno histórico concreto e particular, cuja origem pode ser localizada nos anos 60; e b) como uma postura, ou até uma posição, em face da cultura convencional, de crítica radical”. Por consequência, neste presente trabalho, nos interessa perceber a contracultura através da segunda definição, ou seja, nos cabe perceber a contracultura enquanto um conceito que pode ser utilizado em distintas espacialidades e contextos, desde que contenha no seu núcleo a intenção de se rebelar a algo. O que, conforme abordaremos, está presente na banda *Conspiração Apocalipse*, tanto em musicalidade como em visualidade.





de uma caveira anciã, tendo o nome da banda acima e o título que deu nome ao disco na lateral direita.

O uso iconográfico da caveira finda demonstrando, inclusive, uma subversão ao ideal fixo de Sertão. Isto se pensarmos que, em meios jornalísticos, fotográficos e literário, o Nordeste e, sobretudo o Sertão, é usualmente estabelecido como espaços da seca (ALBUQUERQUE JR, 2011), onde a imagem de um boi cadavérico poderia muito bem torna-se a sua representação máxima. No entanto, subvertendo de modo paralelo a esse então tradicionalismo imagético, negando esse ideal de Sertão e compondo um novo espaço visual, a capa do disco *Trágica lógica do absurdo* traz uma caveira anciã (perceptível pelos seus cabelos brancos presentes ao redor da sua cabeça) com o olhar perplexo e a boca aberta em sua maior expressão, como se estivesse dando o seu último grito antes da morte, preconizando a chegada inevitável do apocalipse. Em uma ótica *underground*, essa iconografia produz novas expressões e narrativas, demonstrando a complexidade do território sertanejo (ALBUQUERQUE JR, 2016).

Destarte, como bem observado pela historiadora Aline do Carmo Rochedo (2011, p. 37): “As capas de discos de *rock* assumem seu papel de objeto expressivo e antecipador da linguagem musical. A imagem, nesse sentido, não é somente um rótulo, mas uma expressão interpretativa, um meio de veicular ideias: as capas dialogam”. Tendo esta noção em mente, é a partir dessa perspectiva que podemos visualizar a capa do disco *Trágica lógica do absurdo* como um espaço que agrega significações e se interliga diretamente com as canções que fazem parte do disco. Sendo assim, o disco lançado pela banda *Conspiração Apocalipse* em 2003 traz o apocalipse enquanto uma representação tanto visual (presente no projeto gráfico do disco) como musical (expressa nas próprias canções que integram o disco), criando um diálogo entre ambas as expressões, endossando o conceito do disco.

Logo na primeira canção do disco, intitulada de *saga insana*, a aura escatológica é perceptível, sendo compreendida como uma ação edifi-



cada pela própria humanidade<sup>4</sup>. Nesse sentido, a canção não se propõe a pensar e discorrer sobre o apocalipse descrito no imaginário religioso, mas sim enquanto uma obra mórbida e insana, onde a raça humana, através da ganância que irrompe a sociedade, arquiteta todo o seu fim. Ao som de mísseis, aviões de guerra, explosões e tiros de armas de fogo, a canção começa com uma ambientação sonora catastrófica de guerra. Essa sonoridade é o início do apocalipse, potencializado musicalmente pelo uso das guitarras, do baixo e da bateria, atingindo a sua máxima no refrão, que diz: “O apocalipse paira sobre nós/Nenhum Deus por perto estamos sós/Mesquinhos seres a cumprir o rito/O veredito quem viver verá/Verá!”. Essa poética, atrelada a sonoridade da canção, denuncia os pontos negativos do avanço bélico, que, absorvidos pela barbárie, pela ganância e pelo extermínio em massa, fazem com que o apocalipse esteja sempre mais próximo.

Figura 2: penúltima página do encarte do disco *Trágica lógica do absurdo*



Fonte: Acervo Particular do Autor, 2020

<sup>4</sup> Além da canção *saga insana*, outras músicas que fazem parte do disco também abordam esse aspecto apocalíptico, como as canções *espinhos e rosas* e *meu mundo*. Essas canções, assim como todas as outras do disco, são analisadas com uma maior minúcia em: ALBUQUERQUE JUNIOR, Francisco Didier G. A. **Canções e tensões apocalípticas: banda *Conspiração Apocalipse* e a eclosão do *Rock 'n' Roll* em Cajazeiras – PB (1989 – 2005)**. Monografia (História) – Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2020. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/18404>.



Já a imagem que compõe a penúltima página do encarte do disco (ver imagem 2), que é localizada antes da ficha técnica, traz a seguinte representação visual: os três integrantes da banda *Conspiração Apocalipse* (da esquerda para a direita: Elinaldo Braga, Gilberto Álvares e Fabiano Lira) dividindo o mesmo espaço visual com uma caveira preta montada em um cavalo também preto. Essa paisagem, que possui a morte como integrante e símbolo, compõe um plano visual que transmite a ideia dos quatro cavaleiros da morte, ou os quatro cavaleiros do apocalipse. É perceptível, nessa óptica, o uso intencional da imagética criada na bíblia católica como referência visual, que remete aos quatro cavaleiros apocalípticos (fome, morte, peste e guerra) descritos na passagem do apóstolo João.

No entanto, o uso das referências bíblicas, nesse caso específico, parte de uma perspectiva completamente antropofágica (ROLNIK, 1989, p. 179). Antropofágica no sentido de apropriar-se da cultura estabelecida, leia-se o cristianismo, para questioná-la, degluti-la e transformá-la em um novo produto cultural. Usando de um território cultural estabelecido para compor novos territórios, ou seja, desterritorializando-se, abre-se a possibilidade de mudança, de crítica às suas referências iniciais. No sentido prático e estrutural, tal ato de apropriar-se de um símbolo cristão em uma cidade sertaneja atrelada fortemente à religiosidade, encaixa-se naquilo que Theodore Roszak (1972) e Carlos Alberto Messeder Pereira (1986) entendem como contracultura, ou seja, de recusa em seguir as linhas estritas e limitantes da cultura cristalizada, oficializada.

Outra parte do projeto visual do disco que carrega grande simbolismo, e que nos é importante refletir neste momento, é o CD (ver imagem 3), sobretudo a imagem que se encontra abaixo dele (ver a imagem 4). O CD, em específico, contém o básico de todas as mídias físicas: o nome da banda (*Conspiração Apocalipse*) na parte de cima; o nome do disco (*Trágica lógica do absurdo*) na parte de baixo; e o ícone universal do *Compact Disc* à esquerda. No entanto, a partir do manuseio físico do



disco, de forma oculta, sendo visível somente após a retirada do disco, há uma mandala, contendo em seu interior um hexagrama.

Figura 3 e 4: CD e arte gráfica que fica embaixo do disco *Trágica lógica do absurdo*



Fonte: Acervo Particular do Autor, 2020

Repleta de sentidos e misticismos, esse hexagrama contém três letras e três símbolos, formando uma geometria perfeita, que são eles: a consoante “G” na parte de baixo, a vogal “E” na parte superior esquerda e a consoante “F” na parte superior direita, todas na cor vermelha; e os símbolos do mercúrio na parte superior, o enxofre na parte inferior esquerda e o sal na parte inferior direita, todos na cor branca. De modo simbólico, as letras dizem respeito a: “G” de Gilberto Álvares, “E” de Elinaldo Braga (também conhecido como Naldinho Braga) e “F” de Fabiano Lira, que são os três integrantes da banda *Apocalypse*. Por sua vez, em simetria às letras, estão os símbolos essenciais da alquimia, que denotam os elementos base para o conhecimento da humanidade<sup>5</sup>. Sobre essas representações, o próprio Gilberto Álvares, idealizador do conceito estético do disco, nos contou em entrevista que:

<sup>5</sup> A alquimia, ou a “Química da Idade Média”, é um conglomerado de crenças que busca encontrar a cura para o universo, tanto no sentido material como moral. Tal filosofia científica tomava como base os conhecimentos adquiridos com as sociedades antigas.



Isso aqui [aponta e refere-se ao disco e a imagem que está abaixo do disco] tem um pouco de esoterismo, de misticismo. [...] Aqui é os símbolos alquímicos: sal, enxofre e mercúrio. Aí coincidentemente, como nós éramos três, aí ficou. A mandala tinha aqui o hexagrama, são seis pontas, e os símbolos alquímicos são três: mercúrio, sal e enxofre (ênfatiza). E aí como nós éramos três: eu, Fabiano e Naldinho; aí eu botei “E” de Elinaldo, “G” de Gilberto e “F” de Fabiano. As iniciais da gente, e os símbolos alquímicos (ÁLVARES, 2020)

Vale ressaltar, entretanto, que essa noção mística e esotérica, denominadamente a alquimia, foi pouco abordada no campo da música e das artes de um modo geral. Principalmente, sugiro, por conta da sua complexidade<sup>6</sup>. No entanto, ao trazer esses aspectos para o projeto visual disco *Trágica lógica do absurdo*, tornou-se possível a compreensão mais palatável para o público, visivelmente para o público da banda *Conspiração Apocalipse*, que se encontram no Alto Sertão da Paraíba.

Portanto, a partir desses aspectos visuais que debatemos, há de se considerar que a contracultura cajazeirense esteve expressa para além da sua musicalidade, também estando presente nas suas expressões imagéticas. Ambas as formas de expressão, tanto a música como a imagem, se tornaram meios para debater pautas que questionavam a cristalização e a solidificação da cultura no Alto Sertão da Paraíba, edificando, ao seu modo, uma nova noção desse ser que é tão diverso, do Sertão. Por fim, além do próprio projeto gráfico do disco *Trágica lógica do absurdo* aqui discutido, também seria possível pensar as visualidades

<sup>6</sup> Um dos poucos trabalhos musicais que podemos referenciar, no uso da mística da alquimia, é o famoso *A tabua de Esmeralda*, do compositor, cantor e instrumentista carioca Jorge Ben Jor. Lançado no ano de 1974, o disco foi eleito pela revista *Rolling Stones* como o sexto melhor álbum da música brasileira, contendo sucessos como as músicas “*Os alquimistas estão chegando*” e “*Hermes Trismegisto e a sua Celeste Tábua de Esmeralda*”. Para mais informações sobre a história e o conceito do disco, ver: SILVA, Paulo da Costa e. **A tábua de esmeralda**: Jorge Ben Jor (o livro do disco). Rio de Janeiro: Bodogó, 2014.



presentes nas vestes e posturas dos integrantes da banda *Conspiração Apocalipse* que, como parte de uma identidade visual, expressam fragmentos e representações das suas práticas de vida e como se portam frente a isto. Semelhantes a uma espécie de armadura, essas vestes usadas pelos adoradores e integrantes da banda, serviram para enfrentar as batalhas e os descasos do dia a dia, mas essa discussão terá de ficar para uma outra ocasião.

## ENTREVISTAS

ÁLVARES, Gilberto. *Vozes da Conspiração Apocalipse: entrevista com Gilberto Álvares*. Cajazeiras, 16 de junho de 2020. Gravação em gravador digital (2h35'11") Entrevista concedida a Francisco Didier Guedes Albuquerque Junior, 2020.

## DISCOGRAFIA

APOCALIPSE, Conspiração. **Trágica lógica do absurdo**. João Pessoa, 2003. CD (13 faixas).

## REFERÊNCIAS

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

ALBUQUERQUE JR, Durval M. de. Sertão: um museu a céu aberto. In: DA COSTA, Célia B. e RIBEIRO, Maria do E. S. R. C (Orgs). **Fronteiras: territorialidade, migrações**. Belo Horizonte: Fino traço, 2016. p. 231 – 252.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Francisco Didier G. A. **Canções e tensões apocalípticas: banda Conspiração Apocalipse e a eclosão do Rock 'n' Roll em Cajazeiras – PB (1989 – 2005)**. Monografia (História) – Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2020.

AMARAL, Marcos Henrique da S. **Jorge Ben, tradutor do Brasil**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2020.

AVELINO, Nathaly. **Ouçá o disco, veja a capa: preservando a memória visual da MPB**. III Encontro Nacional de Produção Cultural, Salvador – BA. UFBA, 2013.



CHACON, Paulo. **O que é Rock**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Memória e Sociedade, 2002.

CONTIER, Arnaldo. **Música e História**. In: Revista de História – USP, n°119, jul.-dez. 1988. p. 69 – 89.

FARIAS, Elton John da Silva. Por uma história (cultural) do Rock ‘N’ Roll. In: LIMA, Marinalva V. de; CORDÃO, Michelly P. de S. (Org.) **Estudos Culturais**. v. 4. n° 01. Campina Grande – PB: EDUFCG, 2013. p. 15-32.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva dos músicos. In: **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **Art cultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan./jun. 2006.

MAUAD, Ana Maria. Como nascem as imagens? Um estudo de história visual. **História**: questões & debates, Curitiba, n. 61, jul./dez. 2014. Editora UFPR. p. 105-132.

MEDEIROS, Liudmila Aleksandra de. **Representações de um “Sertão Sangrento”**. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Caicó, 2017.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. **Fontes visuais, cultura visual, história visual**. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História – São Paulo, V. 23, n° 45, 2003. p. 11-36.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

PEREIRA, Carlos A. Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PESAVENTO, Sandra J. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: PESAVENTO, Sandra J; LANGUE, Frédérique. **Sensibilidades na história**: memórias singulares e identidade sociais. Porto Alegre – RS: Editora da UFRGS, 2007. p. 9 - 22.

ROCHEDO, Aline do Carmo. **Rock- A arte sem censura**: As capas dos LPs do BRock dos anos 1980. Revista História, Imagens e Narrativas. Rio de Janeiro, p. 1-40, n°13, outubro, 2011.

ROLINK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.



SILVA, Paulo da Costa e. **A tábuia de esmeralda**: Jorge Ben Jor (o livro do disco). Rio de Janeiro: Bodogó, 2014.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

VALENTE, Heloísa de Araújo D. Musicologia e história da música: a contribuição das linguagens da mídia no estudo da performance da canção. *In*: GARCIA, Tânia da C; TOMÁS, Lia (Orgs.). **Música e política**: um olhar transdisciplinar. São Paulo: Alameda, 2013. p. 155-168.

VARGAS, Herom; BRUCK, Mozahir. **Memória visual e representação do rock e da jovem guarda nas capas de disco (1959-1970)**. IV Congresso Internacional sobre culturas: memória e sensibilidade, Cachoeirinha – BA. UFRB, 2018.

VIDAL, Erick de Oliveira. **As capas da bossa nova**: encontros e desencontros dessa história visual (LPs da Elenco, 1963). Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2008.





# LUIZ GONZAGA, O GAROTO PROPAGANDA E SUAS REPRESENTAÇÕES: 'PUBLIQUE ISSO PARA FICAR DOCUMENTADO'

 José Cunha Lima<sup>1</sup>

 Abrahão Francisco da Costa Filho<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

**L**uiz Gonzaga do Nascimento nasceu na Fazenda Caiçara, no município de Exu, Estado de Pernambuco. Filho de agricultores, desde cedo aprendeu a tocar sanfona com seu pai Januário, esse ensinamento marcou sua vida. Saiu do alto sertão pernambucano e se alistou no exército em plena “Revolução de 1930”, e depois ficou por quase dez anos como cabo. Quando saiu da caserna foi ao Rio de Janeiro, com o intuito de voltar para seu lugar de origem, mas algo mudou seu pensamento. Assim, que vislumbrou as noites cariocas, percebeu que seu dote que era tocar um instrumento poderia prolongar sua estadia na capital do país.

Como instrumentista, começou sua carreira tocando nas calçadas e bares nas ruas da boêmia carioca. Em seguida, buscou os programas de calouros, se destacando e logo sendo contratado pela gravadora RCA para acompanhar os cantores de sucesso da época. A partir de 1941 lançou seus primeiros discos instrumentais e anos depois iniciou sua car-

---

<sup>1</sup> Mestre em História – UFPB e Professor de História no município de Araruna – PB.

<sup>2</sup> Mestre em História – UFPB e Professor de História no município de Maturéia – PB.



reira como cantor, inserindo um novo ritmo musical, o baião, que se tornou sucesso nas décadas de 1940 e 1950. Mas a partir da década de 1960, o sucesso começou a declinar e como fez o monarca do baião para manter sua carreira no período de pouco sucesso?

## O GAROTO PROPAGANDA NO AUGE DO BAIÃO

Um dos modos do Luiz Gonzaga sobreviver como músico depois do declínio do sucesso nacionalmente, foi voltar a fazer shows no interior do nordeste, onde estava seu público cativo, mas também era o local onde os contratos não eram os melhores. Entretanto, havia algo que podia impulsionar a carreira novamente e que Gonzaga tinha sido um dos pioneiros, o marketing, ou seja, ele continuou a realizar muitas propagandas atrelando sua imagem aos vários produtos que passaram a lhe patrocinar. Vale salientar que, mesmo fora da mídia nacional nas décadas de 1960 e 1970, Luiz Gonzaga nunca ficou sem patrocinador em âmbito regional e mesmo, em alguns casos, nacional.

Tenho que dizer que no ápice de seu sucesso na segunda metade dos anos de 1940 se estendendo até os anos finais dos anos de 1950, o primeiro produto que atrelou sua imagem ao 'Rei do Baião' foi o *Colírio Moura Brasil*. As cláusulas do contrato diziam que o *Cadillac* era para o 'Rei do Baião', e o jipe seria para seu Januário que participou da turnê no nordeste. Para quem não conhece o Moura Brasil, essa marca é um colírio desenvolvido no início do século XX pelo oftalmologista cearense José Cardoso de Moura Brasil. Esse medicamento de livre uso, ou seja, não precisando de recomendação médica, suscitou muitos debates nos anos de 1940 no governo Vargas, sobre a ética na propaganda radiofônica. O colírio teve seu uso crescente a partir do período que o país deixou de ser rural, e que a urbanização passou a provocar a poluição atmosférica e que seus habitantes tinham que limpar seus olhos.

Esse contrato de patrocínio com o laboratório não foi bom financeiramente para Gonzaga, pelo menos segundo seu ponto de vista, os



pontos positivos foram: fazer a primeira excursão por todo o Brasil, o segundo ponto foi ver seu sucesso estrondoso pelo nordeste, o terceiro foi voltar a tocar ao lado de seu pai. Certamente, naquele tempo, o nível de profissionalização no meio artístico em geral e musical, em específico, era muito precário e os artistas ficavam, não raro, à mercê de contratos leoninos, nos quais obtinham ganhos muito limitados de sua arte. Gonzaga teve de aprender a lidar com esses trâmites, mas apenas após a ligação com Gonzaguinha, anos mais tarde, passou a ter uma gestão mais compensatória de sua carreira musical.

Essa turnê passou por Pernambuco com destaque ganhando as páginas principais do jornal *'Diário de Pernambuco'* que deram grande divulgação à apresentação do conterrâneo que fazia sucesso no sudeste do país. O show aconteceu no auditório da Rádio Tamandaré, a terceira emissora do Recife ligada aos Diários Associados, teria a participação especial de seu Januário e dos músicos que o acompanhavam Catamihlo e Zequinha que faziam parte da primeira formação musical pensada por Gonzaga.

A viagem para a realização dessa excursão não tinha ocorrido antes por causa do acidente que Gonzaga e seus músicos tinham sofrido em maio. Assim que se recuperou 'A maior sensação da música brasileira' veio e o patrocinador era o refrigerante Crush, que era uma empresa norte americana surgida no início do século XX e que queria ampliar seu mercado consumidor no nordeste, pois no centro sul do país a marca já era conhecida. Lembrando que nesse período várias cidades do interior do nordeste ainda não tinham energia para gelar o refresco de laranja. Essa situação começou a ser dirimida a partir da construção da Usina de Paulo Afonso.



Figura 1 – Notícia do ‘*Diário de Pernambuco*’ (08/11/1951) com o patrocínio da Crush

Fonte: <http://blogs.diariodepernambuco.com.br/diretodaredacao/2015/03/10/o-pop-star-cabra-da- peste/>

Nesse período ocorria a ideia que se industrializasse o Nordeste todo o problema seria resolvido, acabaria com isso, a pobreza e a seca, ceulema que acomete a região e que é o mote principal das canções do recém-eleito monarca do baião. Voltando ao patrocinador da excursão, atualmente poucas pessoas conhecem o refrigerante Crush, o qual Gonzaga foi um dos pioneiros na sua divulgação.

Cabe salientar que Gonzaga nunca fez um contrato de exclusividade com somente uma marca, por isso, tinha em favor do sanfoneiro uma amálgama de anunciantes concomitantemente. Sendo assim, na mesma excursão ele poderia receber o patrocínio de variadas marcas. No caso em destaque as primeiras turnês da década de 1950 tinham o apoio da Crush e dos Colírios Moura Brasil.

A divulgação dessas excursões do sanfoneiro de Exu ficavam por conta dos jornais locais, como posso citar a reportagem do periódico ‘*O Povo*’ de fortaleza do dia 07 de maio de 1953, contando com várias marcas de medicamentos com o *Cilion*, o *Urodonal* e o *Tossilan*, ao lado



de seus devidos usos. Entretanto, foi o patrocinador famoso o Colírio Moura Brasil que possibilitou levar Gonzaga, no auge do sucesso, para cantar na cidade que o acolheu quando ele fugiu de sua Exu no final da década de 1920.

A apresentação do maior teatro cearense teve a transmissão da Rádio Iracema. Com isso, vemos que o colírio tinha suas propagandas dirigidas ao grande público nas emissoras de rádio, então o maior meio de divulgação de comerciais da época. Esse medicamento era o patrocinador do programa da Rádio Nacional do locutor Almirante e tinha a temática “2 gotas, 2 minutos, 2 olhos limpos”.

Figura 2 – Cartaz do show de Gonzaga em 1953 em Fortaleza com o patrocínio do Colírio Moura Brasil



Fonte: <https://silveiraroccha.blogspot.com/2016/12/show-de-luiz-gonzaga.html>

Essa turnê com o patrocínio do Laboratório Moura Brasil e do refrigerante Crush foi um sucesso. No ano de 1954, Luiz Gonzaga voltou ao nordeste e realizou sua primeira apresentação em Natal, capital do Rio Grande do Norte e contou com a presença do pai e de um irmão. E o



jornal *O Poti* juntamente com a rádio de mesmo nome ligados aos Diários Associados, com quem Gonzaga tinha um contrato e que fizeram parte de inúmeras apresentações em rádios, jornais e revistas. Para isso um jornal do grupo fez a divulgação do evento. O Show ocorreu na sexta-feira, dia 13 de agosto, realizado no palco do Alecrim Clube e transmitido pela Rádio Poti, os sucessos cantados foram: “Feira do gado”, “Olha a pisada”, “Lascando o cano”, “Algodão”, “Velho Novo Exu” e entre outras canções.

Figura 3 – Reportagem do Jornal ‘O Poti’ sobre a primeira apresentação de Luiz Gonzaga no Rio G. do Norte.



Fonte: <https://tokdehistoria.com.br/2019/08/04/65-anos-da-primeira-apresentacao-de-luiz-gonzaga-em-natal/>

Para o jornal potiguar o sanfoneiro de Exu era um “defensor da música nordestina” na região sul e sudeste do Brasil, lugar de início inóspito para os emigrados e de choque de culturas entre o rural e urbano em plena capital do país. Gonzaga veio ao nordeste, sua fonte de inspiração, e contou o símbolo primordial dessa inspiração seu pai, e isso era o destaque da notícia – propaganda da visita ao estado do Rio Grande do Norte, após fazer sucesso no Rio de Janeiro:

Luiz Gonzaga, o ‘Rei do Baião’, em Natal pela primeira vez após o estrondoso sucesso de suas últimas gravações. Uma grande novidade nessa temporada de Luiz Gonzaga será a presença do ve-



lho Januário, seu pai, que toca sanfona de 8 baixos, apresentando também o “anão” do xaxado. Aluizio, o caçula da família, também acompanhará Luiz Gonzaga nessa visita a Natal. A estreia do “rei do baião” está marcada para hoje, às 21 horas, no auditório da Rádio Poti (‘O Poti’, 13/08/1954)

Gonzaga, seu Januário, o zabumbeiro Cacau e o tocador de triângulo o ‘Xaxado’, que faziam parte da segunda formação musical criada por Gonzaga, tocaram o final de semana todo em Natal, contando com a presença maciça do público, o auditório da Rádio Poti sempre lotado. Além do contrato com Assis Chateaubriand para a apresentação, o patrocinador dessa turnê era outro medicamento, o Sonrisal.

O antiácido Sonrisal, igual ao Colírio Moura Brasil era um medicamento de uso livre, sem a necessidade de uma receita médica surgido na década de 1940. Era um produto conhecido pela população, por isso tinha o slogan: “Contra azia e má digestão, Sonrisal – o antiácido do Brasil”. O produto era veiculado por meio de diversos anúncios em revista, programas de rádio e jornais, e que era um dos patrocinadores de Luiz Gonzaga no nordeste.

Figura 4 – Cartaz de propaganda do show com o novo patrocinador



Fonte: <https://tokdehistoria.com.br/2019/08/04/65-anos-da-primeira-apresentacao-de-luiz-gonzaga-em-natal/>.





Nesse período o ‘Rei do Baião’ tinha outro patrocinador para as apresentações realizadas nas regiões sul e sudeste do país era a Alpargatas Roda. Assim, em outubro de 1955, Luiz Gonzaga se apresentou no Cine Maringá com sua caravana “Embaixada do Baião”.

A alpargata começou a ser produzida no Brasil industrialmente em 1908 pela Fábrica Brasileira de Alpargatas e Calçados. Segundo Santos *et al* (2015, p. 2047), “A marca Roda surgiu quase por acaso quando uma engrenagem suja de graxa marcou um papel então um dos sócios da empresa Robert Fraser sugeriu que fosse o logotipo da empresa e a marca da Alpargata de Roda fosse a representação de uma engrenagem que tinha 19 dentes”. Era um calçado popular fez muito sucesso no interior do sul e sudeste do Brasil entre os anos de 1930 a 1960. Enquanto em Maringá, a dita majestade do baião só iria cantar uma noite, no mesmo mês passou três dias em Juiz de Fora patrocinado pela mesma marca.

Figura 5 – Propaganda do show em Juiz de Fora

Fonte: 'Folha Mineira', 26/10/1955





A curta turnê no interior do Estado de Minas Gerais durou da quinta ao sábado da última semana de outubro de 1955. A notícia não descreve aonde o cantor iria se apresentar, mas que faria a transmissão que seria a Rádio Industrial. Com o slogan: “Conforto em cada passo – economia em cada par!”. A propaganda do jornal da cidade apresentava Gonzaga desse jeito:

Ele e sua sanfona!... Ele e sua simpatia! Ele, o “Rei do Baião”, cantando para você, cantando para todos nesta cidade! Luiz Gonzaga, o mais brasileiro dos cantores, dentro de pouco tempo estará entre nós, num amável oferecimento do ALPARGATAS RODA, o calçado das multidões (*Folha Mineira*, 26/10/1955)

O jornal apresenta à época, metade da década de 1950, Gonzaga com “o mais brasileiro dos cantores”, isso ocorria porque ele e o seu baião estavam no auge das paradas de sucesso nacionalmente desde meado da década anterior. Minas era o estado vizinho ao qual seu Luiz chamou de quartel general do baião, que era São Paulo o estado que mais recebia migrantes nordestinos a partir da segunda metade do século XX.

Todas essas viagens pelo Brasil tinham outro patrocínio que era fundamental na locomoção do que passou a se chamar da corte do baião, que eram os cantores e instrumentistas que acompanhavam o sanfoneiro de Exu. Era o apoio da petroleira anglo-holandesa Shell que garantia o abastecimento da turnê.

Entretanto, com o advento da Bossa Nova e da Jovem Guarda atreladas ao desenvolvimento da jovem TV brasileira na década de 1960, as músicas de Gonzaga deixaram de ser consideradas um ritmo nacional e passou a ter o signo de uma musicalidade regional, diminuindo com isso, os shows no sul e sudeste e os patrocínios minguando na mesma proporção. Mesmo assim, a Milharina, marca de massa (flocos) de milho apropriada para a realização de comidas típicas como o cuscuz e a canjica e que são cantadas em várias canções do ‘Rei do Baião’:



Rarai!!! Tô de água na boca, que cheirinho bom! É cuscuz de Milharina é Milharina. Vem menina para vê seu cuscuz, gostinho de milho verde é Milharina. Na hora do café, um cuscuz amarelinho é ouro que reluz, um homem se seduz com xamego e com cheirinho de um bom cuscuz. A receita a gente ensina pra fazer um bom cuscuz é Milharina.

O cuscuz ou como também é conhecido dos rincões do nordeste como pão de milho é um alimento típico da mesa regional. E colar a imagem da Milharina ao que seria até então o mais conhecido cantor do interior do país, foi à estratégia do lançamento do produto. Que na propaganda ganhou uma sonorização muito semelhante aos baiões do período. No finalzinho dessa década surgiu outro anunciante. Enquanto a Milharina daria energia para o corpo, o novo contrato comercial levaria energia para os aparelhos de rádio dos rincões mais afastados do nordeste. Que produto era esse? As pilhas Eveready.

Esse produto tinha como garoto propaganda nacionalmente o cantor e compositor Teixeira, mas para o lançamento no nordeste escolheram Luiz Gonzaga, que em cima do caminhão, ele cantava o xote “*Esteira da Maria*” e o xaxado “*A Pilha Pulo do Gato*”, e quem cantasse e dançasse direitinho ganhava os prêmios, e durante o show era distribuído o produto para a plateia.

Em 1971, durante a entrevista concedida ao jornal o *Pasquim* o ‘Rei do Baião’ conclamou seu inspirador o cantor dos Pampas Pedro Raimundo para voltar a cantar e sabe quem ia ser o patrocinador seria essa pilha. Gonzaga disse: “Pedro Raimundo, o pessoal do nordeste está falando muito em você, com muita saudade. Há também o seguinte: as pilhas Everede (*sic*) estão querendo fazer um negócio com você para viajar. Volta Pedro Raimundo”. Posso dizer que ele não era o único a fazer a divulgação na região, em várias rádios durante os jogos de futebol tinha um espaço para a “*pilha do gato preto*”.



Figura 6 – Propaganda e *jingle* das pilhas Eveready

Fonte: <http://www.forroemvinil.com/fotos/luiz-gonzaga-foto-da-propaganda-das-pilhas-eveready/>

A partir da década de 1970, o sanfoneiro de Exu passou a ampliar seu leque de patrocinadores. Gonzaga tateou em busca do sucesso, nesse terreno com passos de certa ambiguidade, pois tentava se aproximar dos cantores jovens e ao mesmo tempo fazia campanhas políticas ou de propagandas para os governos militares. E regionalmente passou a ter



a imagem de um ‘Papai Noel’ do nordestino devido aos prêmios distribuídos em suas apresentações, dessa vez de uma importante marca de bicicleta de alcance nacional:

Figura 7 – Propaganda da bicicleta Monark na década de 1970



Fonte: acervo dos autores

Essa propaganda era parte da turnê patrocinada pela marca de bicicleta Monark no ano de 1976 que começou em Vitória da Conquista na Bahia e passou por várias cidades do interior do nordeste posso citar: Paulo Afonso, Juazeiro, Cruz das Almas e Santo Antônio de Jesus na Bahia, Petrolina e Caruaru no Pernambuco, Campina Grande – PB, e em Bacabal e Imperatriz – MA, entre outras cidades que não consegui rastrear por onde Gonzaga passeou com sua sanfona branca em sua bicicleta Monark, que ‘é bom de mais’.

A logística de divulgação, locomoção e sonorização dessas apresentações era feita por outro patrocinador, o Armazém Paraíba. Esse patrocínio não era exclusivo do ‘Rei do Baião, também fizeram show nesse período por conta da Monark, os cantores: Altemar Dutra, Antô-



nio Marcos, Wanderley Cardoso e a cantora paraguaia Perla. Com Luiz Gonzaga estavam também: Marinês, Abdias e Zito Borborema, nas cidades do Maranhão, estado de origem do Armazém Paraíba, os shows acontecia em frente da loja.

Fato interessante para ser citado entre a parceria do 'Rei do Baião' com a empresa fabricante da bicicleta Monark é que a marca surgiu em 1948, cerca de um ano após o lançamento da música 'Asa Branca'. E em 1987, para comemorar o aniversário de 40 anos dessa canção, a fábrica lançou uma edição limitada da chamada Monark Asa Branca. Atrelando com isso, a imagem representativa do Gonzagão em várias partes da bicicleta, como na parte central do transporte onde tinha uma gravura de Luiz Gonzaga e na parte inferior do quadro havia o desenho de pássaro branco representando a Asa Branca, e ainda, várias peças possuíam a cor branca em partes diferentes do veículo. Por outro lado, o produto se adequaria a um público regional ou ligado a um mundo rural, tendo a figura de Gonzaga como imagem adequada a tal finalidade.

Entretanto, os modais terrestres de transportes não foram os únicos que Gonzaga foi o garoto propaganda. O 'Rei do Baião' utilizou os trajes que escolheu como símbolo regional, usou um aparelho muito parecido com a Asa Branca ou com os pássaros que ele homenageava em suas canções, era mais uma vinheta com uma imagem, agora uma propaganda veiculada nacionalmente. Era a propaganda para a empresa aérea TransBrasil.

A empresa aérea TransBrasil havia sido fundada pela família Fontana em 1955, e pertencia ao conglomerado da indústria de alimentos Sadia, por isso, que o nome fantasia era Sadia S.A. Transportes Aéreos. Ela figurou entre as quatro maiores do ramo em operação no país e encerrou seus trabalhos no ano de 2002. No vídeo comercial para ampliação das linhas nacionalmente havia ainda mais dois artistas.



Figura 8 – Propaganda da TransBrasil



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=KkdHDnS6pcA>

Gonzaga trajando seu chapéu de couro e gibão, sentado numa poltrona espaçosa e após ser servido de uma refeição, iniciava a propaganda dizendo: *“Oxente! Agora voar pela TransBrasil ficou tão simples quanto minha gente”*. O vídeo contava também com a participação da modelo e atriz Vera Fischer e do pugilista Éder Jofre, passando uma representação de integração nacional e facilitação do transporte pelo país, a partir da frase final da propaganda: *“Brasil é com a gente”*.

Uma das publicidades que mais durou na carreira do filho de Januário, foi a produzida para o fumo Dubom. Era uma indústria nordestina de produção do chamado fumo de palha, a sede da empresa era em Arapiraca, sertão alagoano, local muito visitado por Gonzaga que nutria uma relação de amizade com o proprietário. Durante os shows o artista distribuía os pacotes que tinham sua imagem nas embalagens.

A divulgação dessa marca de fumo, no tempo que a lei permitia foi tão intensa que aproveitando o sucesso da novela escrita por Dias Gomes: *‘O Bem Amado’*, os atores: Paulo Gracindo (que colocou o apelido de Lua em Gonzaga por causa do formato de sua face arredondada) e que interpretava o prefeito de Sucupira Odorico Paraguaçu e Emiliano





Queiroz que interpretava seu Dirceu Borboleta, o auxiliar do prefeito, fizeram uma propaganda citando Luiz Gonzaga.

Figura 9 – Embalagem do fumo Dubom



Fonte: <https://www.facebook.com/222630481326/photos/esse-%C3%A9-a-propaganda-do-fumo-dubom-lda-arapiraca-al/366484451326/>

E que inicia o comercial dizendo: “*Dubom fumo de cabra macho, Dubom fumo de cabra macho*”. E depois Odorico Paraguaçu perguntava: “*que confusão é essa seu Dirceu?*”. Seu Dirceu Borboleta respondia: “*A confusão é que fui comprar o fumo que o senhor pediu e me deram esse boró*”. Odorico Paraguaçu retrucava dizendo: “*deixe de ser burro, seu Dirceu, o fumo Dubom tem o retrato de Luiz Gonzaga, ouviu?*”. E Gonzaga finalizava o áudio dizendo novamente: “*Dubom fumo de cabra macho*”. As propagandas de cigarro nesse período atribuíam a imagem de virilidade, por isso, que Gonzaga enfatiza que o fumo é de e para ‘cabra macho’ era também conhecido como o fumo da ‘folhinha verde’ na embalagem, como é conhecido e distribuído até hoje.

O estado de origem de Gonzaga não queria saber se ele estava na crista do sucesso ou não. Por isso, durante toda sua carreira a propaganda em Pernambuco tinha a presença frequente do sertanejo de Exu. Vou citar uma propaganda na década de 1980, era um produto muito



consumido e um símbolo regional, estou falando do café, mais especificamente do Café Petinho. Esse “produto [ainda] é beneficiado no Moimho Petinho Indústria, com sede no Recife, onde trabalham mais de 300 funcionários. A partir da unidade, ele é distribuído para todo o Estado, atendendo a quase 3,5 mil estabelecimentos” (*‘Diário de Pernambuco’, 30/08/2017*). E Gonzaga era o garoto propaganda em outdoor espalhados pelo estado, nas rádios e principalmente na mídia local.

Figura 10 – Propaganda do Café Petinho veiculada no Nordeste



Fonte: <https://gramho.com/explore-hashtag/Cafepetinho>

O vídeo veiculado na mídia local iniciava com o ‘Rei do Baião’ batendo no recipiente do café e gritando: *“Tá é danado de bom!”* e uma criança pergunta: *“O que é seu Lula?”* E Ele respondia: *“Café Petinho na lata, arretadinha, lacradinha. Quando você chegar em casa que abrir essa lata, a negada vai dizer: Petinho na lata”*. E depois canta:

Ontem eu sonhei que estava em Moscou tomando café Petinho com uma russa cossacou. E acordei quando a nega me chamou com seu café Petinho ta na mesa meus amor. Ai, ai, ai, ai Maria Nazaré a maior russa do mundo e pediu o meu café. Café Petinho





é o melhor café, café Petinho é o melhor café. Se você não acredita pergunta a Nazaré, hei...

Para a produção dessa campanha publicitária foi utilizada à letra e a melodia da música ‘*Pagode Russo*’ composição de Gonzaga e João Silva que tinha sido lançada em meados da década de 1940, e que tinha voltado ao sucesso nos de 1980, quarenta anos depois, na onda de sucesso do forró desenvolvida na parceria entre ambos.

No estado vizinho de Pernambuco, a Paraíba, também era espaço das propagandas de Gonzaga. Um exemplo era o comercial para uma marca de calçado cuja fábrica possuía sede em Campina Grande. O jingle dizia assim: “*Sandálias Dupé dá pé, Sandálias Dupé dá pé, não é só para trabalhar, que as Sandálias Dupé dá pé, não é só para passear, que as Sandálias Dupé dá pé, não é só para se banhar que as Sandálias Dupé dá pé, Sandálias Dupé é resistente, ta no pé de toda gente*”. E o locutor da Rádio Cariri de Campina Grande complementava a propaganda dizendo: “*Sandálias Dupé calçam o Brasil, resistente, qualidade BESA [Borracha Esponjosa S/A Indústria e Comércio], empreendimento apoiado pela SUDENE*”, Gonzaga finaliza complementando: “*Sandálias Dupé é resistente ta no pé de toda gente*”.

As sandálias estilo japonesa Dupé era o principal produto da empresa BESA. Essa “indústria obteve, junto à SUDENE, tanto o investimento para as atividades iniciais em 1967, como também obteve, em 1971, os recursos necessários ao processo de alavancagem financeira que permitiu a diversidade e a ampliação da sua linha produtiva”. Esse produto que tinha o Gonzagão atrelado sua imagem era a concorrente local das sandálias Havaianas.

Essa última marca de calçados em 2019, ano em que se lembrava os 30 anos do falecimento do ‘Rei do Baião’, lançou as chamadas Havaianas Gonzagão em pleno São João de Campina Grande. Local onde desde 2011 a empresa lança edições especiais no período junino com temas como bandeiras, balões, fogueiras e sanfonas estampas. Essa foi a primeira vez que houve a personalização do produto.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa utilização da mídia, que atrela Luiz Gonzaga às festividades juninas continua presente na propaganda e é renovada essa representação cultural a cada ano, principalmente na região nordeste.

Entretanto, tiveram variados produtos que escolheram o ‘Rei do Baião’ como divulgador e não importavam se ele estava nas paradas de sucesso ou fora dela. Cito: o Baú da Felicidade, Café São Braz, as bebidas Martini e Cinzano, a aguardente Chica Boa, a Pitu e a Serra Grande, o Café Caboclo, as Casas Pernambucanas, as Lojas Paulistas, o Fusca Vida de Viajante, a enxada Tupi entre outros. Todos esses produtos patrocinavam para Gonzaga ficar próximo do seu público.

Portanto, as propagandas fizeram com que Gonzaga não saísse definitivamente da mídia em nível nacional e regional e representam uma fonte alternativa de recursos. Já no final da década de 1970 a presença do ‘Rei do Baião’ começou a se tornar mais frequente.

## REFERÊNCIAS

ÂNGELO, Assis. **Eu Vou Contar Prá Vocês**. São Paulo: Ícone, 1990.

COSTA, Antonio Francisco e MEDEIROS, José Nobre de. **Porque o Rei é Imortal!**. Salvador: Paginae, 2011.

DREYFUS, Dominique. **Vida do Viajante a Saga de Luiz Gonzaga**. São Paulo: Editora 34, 2012.

FERREIRA, José de Jesus. **Luiz Gonzaga, o Rei do Baião, sua Vida, seus Amigos, suas Canções**. São Paulo: Ática, 1986.

OLIVEIRA, Gildson. **Luiz Gonzaga o Matuto que Conquistou o Mundo**. 3ª ed. Recife: Editora Comunicarte, 1991.

SÁ, Sinval. **Luiz Gonzaga o sanfoneiro do Riacho da Brígida: Vida e andanças do Rei do Baião**. 7ª edição, Brasília: Thesaurus, 1999.

SANTOS, Heliana Marcia; RAZZA, Bruno Montanari; SANTOS, João Eduardo Guarnetti. **História das Alpargatas: um modelo resistente ao tempo e ao mo-**



dismo. VII Congresso Internacional de História. XXXV Encuentro de Geohistória Regional. XX Semana de História. 2015.

SANTOS, José de Farias. **Luiz Gonzaga**: A música como expressão do Nordeste. São Paulo: IBRASA, 2004.

VIANNA, Leticia C. R. **Bezerra da Silva Produto do Morro**: trajetória e obra de um sambista que não é santo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.



# ELA SE VIU NO FILME: A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO CINEMA NACIONAL AMBIENTADO NO SERTÃO NORDESTINO DE 1999 A 2019

 Ítala Raiane Trajano Alves<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

**A**zulado, em tons pasteis, “visceral”, um sertão que nunca dorme, uma noite perene e uma espera por algo que partiu ou está para chegar, o espaço imagético do sertão nordestino é um lugar com imenso apelo visual, sempre que se representa artisticamente, sua imagem é associada a um conjunto de ideias, de valores que estão na maioria das vezes “enraizada, ratificando um imaginário socialmente compartilhado tão coerentemente repetido, que adquire nexos de verdade”. (SALES, 2014, p. 117). E é nesse sertão que pretendemos nos debruçar para analisar como são apresentadas e representadas a figura feminina nos filmes nacionais ambientados no sertão nordestino do final dos anos 90 e nas duas primeiras décadas dos anos 2000.

A mulher sertaneja é vista como forte, astuta, mas também como ingênua e doce. Inauras, Lisbeslas, Dorinhas e Rosinhas nos filmes de Guel Arraes no empoeirado sertão paraibano, Dianas e Pacarretes, no sertão cearense das obras de Allan Deberton são personagens femininas que, poderiam apenas ser classificadas ora como vilãs, ora como

---

<sup>1</sup> Mestranda em História dos Sertões - UFRN



mocinhas, mas que, por seus laços familiares, suas escolhas, suas socialidades, possuem agências e relações que fogem do maniqueísmo, ora agindo de acordo com a “norma”, ora transgredindo-a. São essas relações e como se dá a construção da imagem da mulher que pretendemos investigar. Essas mulheres não estão soltas, elas possuem pais, mães, maridos, amores, decepções, trabalho, expectativas. E são essas estruturas que ajudam a definir quem são e qual “papel social” elas devem assumir. A escolha dos filmes se deu primeiramente por se tratar de filmes que tiveram boa repercussão<sup>2</sup> – nacional e/ou local – e por serem produções com variadas personagens femininas. Para marcamos temporalmente nosso objeto de estudo, nos pautamos nas fases do cinema nacional proposto por vários autores, entre eles Ismael Xavier (2001) que aponta meados da década de 90 do século XX como o início do chamado Cinema da Retomada.

O cinema da retomada não seria necessariamente um movimento artístico, como foi o cinema novo, mas um momento histórico em que o cinema nacional, tendo passado por um breve hiato durante o governo de Fernando Collor de Melo, volta a produzir, com incentivos governamentais, já no governo de Fernando Henrique Cardoso. Esse “cinema” tem como característica principal a “diversidade”. Segundo Xavier, ele volta mais aberto a parcerias, sendo amparado não só pelo governo, com a nova lei do audiovisual, como também a parceira com grandes empresas, como a Rede Globo de Televisão. Essa forma de fazer cinema preocupa-se com a “tentativa de comunicação com o grande público” (XAVIER, 2001. p. 44-47).

Assim, ao desenvolver essa pesquisa, esperamos responder as seguintes questões: como os diretores, roteiristas e produtores atuam

---

<sup>2</sup> Lisbela e o Prisioneiro foi o sétimo filme mais assistido de 2003 de acordo com o levantamento feito por Verônica Kobs em “regionalismo e brasilidade em Lisbela e o Prisioneiro. K OBS, Verônica Daniel. **Regionalismo e brasilidade em Lisbela e o Prisioneiro**. Travessias Interativas / São Cristóvão (SE), N. 14 (Vol. 7), p. 159-175, jul-dez/2017



nas construções dessas relações e personagens no cinema? Quais aspectos são privilegiados? Quais modelos ou estruturas familiares essas personagens apresentam? Dos filmes que se trata de adaptação, quais elementos podem ter sido inseridos na mudança de linguagem (do teatro para o cinema)? Como os filmes de décadas diferentes mantem ou destroem padrões dentro do período proposto para estudo? Quais são as influências (estéticas, ideológicas) que elas apresentem? Haveria uma recorrência de determinados estereótipos nos discursos das adaptações? Qual é a imagem que se quer passar da mulher do sertão nordestino? Que relações essas mulheres têm entre si e com os demais personagens? Qual a relação da mulher com o espaço?

O cinema e o cinema nacional como parte daquilo que entendemos por mídia, participa “dessa estrutura discursiva” uma vez que tem o papel de “fixar e reafirmar o imaginário geográfico que preenche e caracteriza o sertão nordestino”. Temporalmente, o cinema da retomada, apresenta “certos enunciados desse discurso” que “apareceram com maior destaque que outros, sempre vinculados aos preceitos desse específico período da produção cinematográfica nacional”.

Quando falamos sobre relações de gênero e sobre mulher, precisamos ter em mente que a mídia como um todo e o cinema no nosso caso particular, atuam como reprodução e construção/desconstrução de ideias, normas e valores de uma época. Sendo o cinema, um veículo de comunicação de enorme impacto, servirá como um “elemento” e construção de signos ao ser parte do cotidiano social (PINA, 2003, p. 02). Essa construção de sentidos “advém do repertório cultural instituído na coletividade, por meio das relações de convivência” (GALVÃO, 2008, p. 02), assim, essa imersão coletiva, vai permitir que, individualmente, absorvamos novas formas de ver e de dizer as coisas.

No cinema, “projeta-se a construção daquilo que fora absorvido no convívio social e, acrescenta-se a este, estratégias de representação que possibilitem novas leituras de sentido e reinterpretações sociais”. (GALVÃO, 2008, p.04) as escolhas dos elementos filmicos não são feitas



de forma ocasional ou aleatórias, mas escolhidas categoricamente de acordo com aquilo que se quer dizer por “realidade”, aquilo que se quer realçar e reafirmar.

A figura feminina aparece como uma dessas escolhas, uma estrutura que sustente um argumento lançado sobre ela, o ser que dá vida a uma estrutura narrativa. Pina (2003) afirma que se espera da mulher no cinema algo muito semelhante ao que se espera da mulher socialmente aceita e que, “quando, no decorrer do filme, ocorre alguma ruptura nessa sua função (papel), na maioria das vezes, ao final, ela retornará ao lugar social e familiar que lhe é devido (imposto)” (PINA, 2003, p. 04). Isso não quer dizer que a mulher no cinema não transgrida, ou que sempre que isso acontecer, ela vai ser punida, mas que a análise da história do cinema aponta que ele deu à mulher uma narrativa fechada “uma identificação relacionada à sua feminilidade, numa abordagem de sedução e sensualidade”. (PINA, 2003, p. 04)

Para a melhor compreensão disso, é necessário entender que “o uso de imagens não se propõe apenas a simular determinada situação, ou seja, além de realçar o fato que está sendo retratado”, mas essas imagens ajudam a sugerir a construção de uma série de outras informações criadas pelo expectador. (PINA, 2003, p. 04). Aí entra a teoria feminista do cinema, que pretende evidenciar que esses “modelos” de mulher que são apresentados ao público através da mídia, servem a opressão feminina. “Ao mesmo tempo que a transformam em objeto (principalmente quando endereçadas às audiências masculinas), a anulam como sujeito e recalcam seu papel social”. (GUBERNIKOFF, 2009 p. 68).

A imagem da mulher na mídia faz um jogo de “presença e ausência”. Muitas vezes, ela aparece como um “objeto” a partir da perspectiva masculina. “A representação da mulher, quando está de acordo com o discurso oficial de dado momento histórico é amplamente divulgada”. Assim, a teoria feminista do cinema busca propor uma nova forma de ocupar esse espaço, que fora “obscurecido pela construção social de homens e mulheres”. Essa perspectiva, visa manter a discussão sobre os valores que são



atribuídos ao papel social da mulher no cinema, por acreditar que esse é um importante meio para que se estabeleçam discussões e desconstruções sobre os papéis de gênero. (KAMITA, 2017, p. 1393-1397). Assim, ao investigarmos de que forma as relações de gênero estão representadas no “cinema nordestino”, seremos capazes de discutir que mulher é essa que aparece na tela? Qual papel lhe fora atribuído e por qual motivo?

## DIÁLOGOS TEÓRICOS

Para falar sobre a representação do Nordeste e da figura do nordestino, em “globalização, consumo e diacronia: populações sertanejas sob ótica arqueológica”, Rafael de Abreu e Souza nos lembra o que escreveu a romancista nigeriana, Chimamanda Adichie (2009), sobre “os perigos de uma história única”. Ela afirma que “algumas regiões do mundo e distintos grupos sociais e culturais” passam por essa situação uma vez que uma única história é sempre contada sobre eles, mantendo-a presa ao senso comum. Para Souza, essa “história única torna difícil vê-los para além de um único estereótipo, em geral, o da pobreza”, no caso da população sertaneja. A miséria, a fome, a seca “torna-se sua única história e, assim, a única coisa que se tornarão”. Assim, “a história única cria, então, estereótipos que, não sendo necessariamente ‘mentira’, são incompletos, fazendo uma história se tornar a única história”. (SOUZA, 2015, p. 39)

Em “O Sertão: um ‘outro’ geográfico” Antônio Carlos Robert Moraes nos lembra que “o sertão não se qualifica, do ponto de vista clássico da geografia, como um tipo empírico de lugar”, esse sertão não vai ser definido apenas por características que aparecem intrínsecas a paisagem ou um arranjo de elementos comuns. Não é o “meio natural que lhe conferem originalidade, como o clima, o relevo, ou as formações vegetais”. Dessa forma, Moraes afirma que, “o sertão não é, portanto, uma obra da natureza” e ele continua nos lembrando que, o sertão seria, na verdade, não um lugar, mas uma “condição atribuída a variados e diferenciados lugares”. Este seria, pois, um “símbolo imposto” a de-





terminados espaços geográficos historicamente construídos. E conclui dizendo que o sertão “não é uma materialidade da superfície terrestre, mas uma realidade simbólica: uma ideologia geográfica”. Moraes evoca, portanto, o sertão discursivo, um “lugar mental” proposto e recontado ao longo do tempo. (MORAES, 2003, p. 01)

Quando escreveu a Invenção do Nordeste e outras artes, Durval Muniz afirmou que o Nordeste nem sempre é o Nordeste como “deveria ser”, que esse Nordeste foi gestado e produzido a partir de uma grande construção discursiva, imagética e material.

O que afirmamos é que o Nordeste quase sempre não é Nordeste tal como ele é, mas é o Nordeste tal como foi nordestinado. Ele é uma maquinaria de produção, mas, principalmente, de repetição de textos e imagens. Não se pode ligar esta reprodução de imagens e textos apenas à classe dominante. Não existe nela uma simples lógica de classes; estas imagens e textos alcançaram tal nível de consenso e foram agenciadas pelos mais diferentes grupos, que se tornaram ‘verdades regionais’. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 348)

Esse Nordeste, e mais especificamente, esse sertão nordestino, pintado na tela do cinema, representado por meio de cores, símbolos, ausências, discursos, valores e sons é o que interessa de perto nessa pesquisa. Nos interessa saber, como ficam representados a construção da imagem do sertão, as relações de gênero, como essas personagens lidam o espaço, com o tempo e qual narrativa se constrói sobre elas. Mas afinal o que é representar? A historiadora Sandra Pesavento afirma que o conceito de representação foi “incorporada pelos historiadores a partir das formulações de Marcel Mauss e Émile Durkheim, no início do século XX”. Ela diz ainda que:

As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. São matrizes gerado-



ras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade (PESAVENTO, 2003, p. 39)

Representar é, segundo Pesavento, “estar no lugar de”, é a presentificar daquilo que é ausente. A representação não é uma cópia daquilo que está ausente, mas uma forma de enxergá-lo. Ela nasce sob a perspectiva de outrem, tendo como base aquilo que já existe. Quando no cinema se diz que há a representação de um lugar/papel feminino, se diz que aquele autor, diretor, roteirista enxerga ou quer fazer enxergar a mulher, as relações que ela trava daquela maneira, para efeitos de entretenimento e preservação/destruição de valores, normas e conceitos.

Chartier (1998), entende a representação como a relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, “valendo aquela por este” (CHARTIER, 1998, p. 21). Assim, representar a mulher seria pois, ver o que se espera dela, o que se enxerga dela e o que se quer passar dela aos espectadores de um filme. Essa mulher não está sozinha, ela possui uma série de agenciamentos, relações (familiares, de gênero) que também precisam ser descortinadas ao longo da nossa investigação.

Quando escreveu “Gênero: uma categoria útil para análise histórica”, Joan Scott (1989) afirmou que sua definição de gênero é que “é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder”. (Scott, 1989, p.21). Aqui, tentaremos elencar a nossa ideia ao utilizar o termo gênero quando pensamos em analisar a representação da figura feminina no cinema nacional.

Escolhemos trabalhar com o conceito de gênero por acreditar que ele dá conta não só das questões do feminino, mas das relações sociais e de poder que são travadas no ambiente de nossa pesquisa. Scott nos lembra que as palavras, assim como as ideias e aquilo que elas significam, possui história. O termo gênero, por exemplo, passa a ser usado



por volta dos anos de 1960, junto com questões relativas a sexualidade e o movimento feminista. “As feministas começaram a utilizar a palavra ‘gênero’ mais seriamente, no sentido mais literal, como uma maneira de referir-se à organização social da relação entre os sexos” (SCOTT, 1989, p. 03).

Joan Scott, fazendo uma análise de como o termo “gênero” aparece na pesquisa, em especial na pesquisa histórica, cita três maneiras ou motivos de fazê-lo. Cito: primeiro, para suprimir a palavra feminino, como uma forma de “diminuir” a questão política por trás de um estudo que se poderia chamar de feminista. Segundo, para falar da relação entre mulheres e homens (dentro de uma pesquisa sobre mulheres). Scott orienta que: “Este uso insiste na ideia de que o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens, que ele é criado dentro e por esse mundo” (SCOTT, 1989, p. 07) e por fim, é utilizado para designar as relações sociais entre os sexos. “seu uso rejeita explicitamente as justificativas biológicas” (SCOTT, 1989, p. 07). É nesse último caso que nos encaixamos. E ela continua: “com a proliferação dos estudos do sexo e da sexualidade, o gênero se tornou uma palavra particularmente útil, porque ele oferece um meio de distinguir a prática sexual dos papéis atribuídos às mulheres e aos homens”. (SCOTT, 1989, p. 07).

Após apresentar a contextualização sobre o que entendemos por sertão, representação e a discussão sobre gênero, apresentaremos um pouco sobre os filmes, nosso objeto de estudo/documento, a partir da perspectiva do que já se escreveu sobre eles.

Inicialmente a intenção é nos debruçarmos sobre quatro obras de dois autores diferentes, Guel Arraes (O Auto da Compadecida, 2000; Lisbela e o Prisioneiro, 2003) e Allan Deberton (Doce de coco, 2010; Pa-carrete, 2019) por acreditarmos que esses filmes situados ao longo do período que escolhemos para estudar, possui personagens femininas que representam (ora corroborando, ora transgredindo) a construção da imagem da mulher localizada no sertão nordestino com seus gestos, cores, escolhas e associações. Kobs, 2017 escreveu sobre a transposição



de Lisbela e o Prisioneiro do teatro, história escrita por Osman Lins em 1960 para o cinema por Arraes em 2003.

O filme Lisbela e o prisioneiro, de Guel Arraes, lançado em 2003, retoma uma história escrita há mais de 40 anos, por Osman Lins. A escolha do diretor, de adaptar um texto marcado pelos aspectos popular e regionalista, chama atenção, em uma época em que o urbano e o cosmopolitismo predominam. O longa, com roteiro do próprio Arraes, de Jorge Furtado e Pedro Cardoso, investe em um tipo de narração que exige certa habilidade por parte do espectador. Utilizando a paródia e a metalinguagem, recurso este que sustenta também a alternância de planos e a dinamicidade narrativa, o diretor mistura a tipicidade regional à moda estrangeira, o que resulta em um hibridismo exacerbado. (KOBBS, 2017, p. 163)

A autora aponta que no filme, o diretor busca representar “alguns costumes regionais, sem abrir mão de recursos que o aproximem do padrão hollywoodiano”. Fazendo uma análise global da obra, Kobs destaca que a mesma apresenta dentro do longa a “magia dos seriados e as aventuras mirabolantes vividas pelos personagens das chanchadas”. No filme, Lisbela, a mocinha, é cinéfila e está sempre animada a ir ao cinema, uma forma de Arraes usar e abusar da metalinguagem. Ela, criada pelo pai apenas, tem toda a sua vida traçada e gira em torno de sair da casa do pai e ir morar com seu futuro marido, até que um forasteiro aparece. A vida de Lisbela, de Inaura, principais personagens femininas giram apenas em torno de suas relações amorosas?

Ainda analisando o filme sob a perspectiva de sua construção, Kobs fala sobre o regionalismo presente nele como uma resposta a globalização, segundo ela:

o filme Lisbela e o prisioneiro investe na associação entre regionalismo e estrangeirismo, assumindo que os empréstimos que a cultura brasileira faz, em relação às demais culturas (especial-



mente à norte-americana) são naturais, além de ressaltar que esse comportamento nunca resulta em cópia. A cada empréstimo, a cultura de cada país se impõe e produz a cópia imperfeita, na qual as diferenças, que assinalam a identidade, ficam evidentes (KOBBS, 2017, p. 163-164)

Por sua vez, lançado três anos antes, o *Auto da Compadecida*, também dirigido por Arraes e baseado nas obras de Ariano Suassuna, de 1955, apresenta os temas sertanejos com mais força. A pobreza, a seca, a religiosidade, a “esperteza” para lidar com a dureza do solo aparecem representadas nas falas de Chicó, nas histórias de João Grilo e no “jeitinho” que Rosinha dá, para enganar o próprio pai e ficar com o homem amado. (ELOY e SOUZA, 2019, p. 07)

Nos quatro filmes escolhidos para a análise, o tempo parece perdido entre o agora e o passado. Num sertão cujas horas não passam e as pessoas, as ideias e os costumes ficam parados no tempo. Em *Pacarrete* (2019), a história é centrada na professora aposentada de balé que parece não pertencer aquela cidade por sua gente, seus gostos e seu tempo. A personagem, discriminada pela sua excentricidade, é vista com estranheza pelos olhos dos moradores. Ela não pertence. Assim, Deberton no convida a verificar como personagens diferentes vivem em tempos diferentes nos mesmos lugares, e assim, “o preconceito interiorano não é apenas sexista, mas também aponta para a dificuldade de lidar com o diferente, uma rejeição à erudição clássica da personagem diante de tradições regionais muito arraigadas”. (BARROSO, 2020, p. 04)

*Doce de coco* foi lançado em 2010, mas Diana – a personagem principal – que trabalha com a família fazendo cocadas, carrega uma “incôncnia” interiorana/sertaneja de quem não sabe o que está acontecendo. A mãe e a filha possuem num entanto um pacto velado de ajuda que não fica claro em nenhum diálogo específico, mas que norteia a trama. O cinema, tem a capacidade de agir como a nossa própria imaginação, dentro dele – e da nossa mente – passado, presente e futuro se entrelaçam. Um filme não se preocupa em seguir leis do mundo exterior,



tempo do relógio, sentido cronológico e linear. “A tela pode refletir não apenas o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação, mas a própria mente dos personagens”. (BARROSO, 2020, p. 04).

## FONTES E METODOLOGIA

Como analisar uma obra fílmica? De acordo com Eloy e Souza (2019) é necessário inicialmente “decompô-lo”, ainda assim, os autores nos lembram que não há uma “metodologia padrão” para esse processo e que na verdade ela pode ser bastante diversa a julgar pelo conjunto teórico que dará base sua pesquisa, que fundamente a sua reflexão. (ELOY e SOUZA, 2019, p. 02)

Análise das personagens, sonoplastia, cores, figurino, montagem, roteiro original, possíveis adaptações, cenário, luzes, todos são aspectos passíveis de análise e ajudarão ao pesquisador responder as perguntas que forem feitas a obra. No caso dessa pesquisa, optamos por analisar as personagens, como elas são construídas a partir de suas relações familiares, e qual o papel delas relações nas questões de gênero. O ambiente do filme, bem como a caracterização também serão de suma importância por se tratar de uma análise da mulher nordestina/sertaneja. Assim, como o sertão é lido e percebido.

Napolitano ressalta também a importância de se elaborar uma ficha catalográfica de cada filme a ser analisado, segundo ele, é importante também perceber as fontes audiovisuais “em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade, a partir de seus códigos internos” (NAPOLITANO, 2008, p. 236). Ele nos adverte que, tanto é nociva para a pesquisa a ideia da perspectiva do filme como algo “objetivista”, o filme como um retrato do real, quanto a perspectiva “subjetivista”, que deixa a interpretação solta no tempo e no espaço. Para ele, o crucial é “entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas num filme” e que, essa “tensão entre subjetividade e objetividade, impressão e testemunho,



intervenção estética e registro documental” são as marcas das fontes históricas “para além do papel” (NAPOLITANO, 2008, p. 237)

O segundo momento da pesquisa trata-se de dar corpo teórico as questões levantadas anteriormente. Essa pesquisa tem como base o que falou sobre o Nordeste Durval Muniz, Janaína Amado, Rafael de Abreu e Souza e Antônio Carlos Robert de Moraes. Sobre a temática do cinema, Ismael Xavier, Carla Sales e Tânia Pellegrini, o conceito de representação na ótica da História Cultura com Sandra Pesavento, Roger Chartier e os Estudos de Gênero e cinema com Rilmara Galvão, Giselle Gubernikoff, Rosana Kamita, Denihon Lopes Laura Mulvey e Joan Scott.

No terceiro momento, o objetivo é partir para a realização da análise propriamente dita das fontes. A partir dos questionamentos feitos e das leituras teóricas realizadas, descortinar como estão representadas as mulheres, quais os embates de suas relações familiares e com os demais personagens são apresentados num cinema que é nacional, mas que opera com os aspectos da regionalização situada no sertão nordestino.

## REFERÊNCIAS

ADICHIE, C. 2009. **The danger of a single story**. TED. Disponível em <http://africa.harvard.edu/chimamanda-adichie-the-danger-of-a-single-story/>.

ALBUQUERQUE Jr., Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez. 2011.

ARAGÃO, Gleyda Lucia Cordeiro Costa. **Do sertão ao asfalto, das páginas para as telas: identidade e representação das personagens nordestinas em Vidas secas e A hora da estrela**. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2019.

BARROSO, Elianne Ivo. **Joana Collier e seus gestos de montagem: lapsos, música e síntese**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIR-TUAL – 1º a 10/12/2020

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre práticas e representações** 2ª edição. Difel, 1998.



ELOY, Maria Renata. SOUZA, Eduardo A B M. **Uma análise visual de O Auto da Compadecida**: o design de produção na caracterização do Nordeste. Sociedade Brasileira de Design da Informação – SBDI Belo Horizonte | Brasil | 2019 ISBN 978-85-212-1728-2

GALVÃO. Rilmara Alencar. **Representação da Masculinidade Nordestina no Cinema Brasileiro**: uma análise dos signos identitários. Disponível em: (<http://www.bocc.ubi.pt/>) acesso em 06 de janeiro de 2021.

GUBERNIKOFF. Giselle. **A imagem**: representação da mulher no cinema. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 8, n. 15, jan./jun. 200

KAMITA. Rosana Cássia. **Relações de gênero no cinema**: contestação e resistência. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil Estudos Feministas, Florianópolis, 25(3): 530, setembro-dezembro/2017

KOBS, Verônica Daniel. **Regionalismo e brasilidade em Lisbela e o Prisioneiro**. Travessias Interativas / São Cristóvão (SE), N. 14 (Vol. 7), p. 159–175, jul-dez/2017.

LISBELA e o Prisioneiro. Direção de Guel Arraes. Brasil: Paula Lavigne; Fox Film do Brasil, 2003. 1 DVD (110 min).

LOPES. Denihon. Cinema e Gênero. In: MACARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. - (Coleção Campo Imagético)

MORAES, Antônio Carlos Robert. **O Sertão**: um “outro” geográfico. Terra Brasilis (Nova Série) Revista da Rede Brasileira de História da Geografia e Geografia Histórica 4 - 5 | 2003 Território.

NAPOLITANO, Marcos. **Fontes Audiovisuais**: A História depois do papel. In: PINSKY, Carla (org). Fontes históricas. 2.ed., I a reimpressão. — São Paulo: Coepto, 2008.

O AUTO da Compadecida. Produção e direção de Guel Arraes. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2000. 1 DVD.

PESAVENTO. Sandra J. História & História Cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

PINA, Neila Renata Silva. **A Representação Social Da Mulher No Cinema Brasileiro**. II CONINTER – Congresso Internacional em Sociais e Humanidades.

SALES, Carla Monteiro. **Sertão encantado**: representações da paisagem nordestina no cinema da retomada. In: FREIRE, Alberto (org). Culturas dos Sertões. Coleção Cult. EDUFBA. 2014.

SCOTT, Joan. **Gênero**: uma categoria útil para análise histórica. TRADUÇÃO: Christine Rufino Dabat Maria Betânia Ávila Texto original: Joan Scott – Gender: a useful category of historical analyses. Gender and the politics of history. New York, Columbia University Press. 1989.





SIMIS, Anita. PELLEGRINI, Tânia. **O audiovisual brasileiro dos anos 90:** questão estética ou econômica? Preparado para ser distribuído no Encontro de 1998 da Lasa –Latin American Studies Association The Palmer House Hilton Hotel, Chicago, Illinois 24 a 26 de setembro de 1998.

SOUZA, Rafael de Abreu e. **Globalização, consumo e diacronia:** populações sertanejas sob ótica arqueológica. VESTÍGIOS – Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica Volume 9 | Número 2 | Julho – Dezembro 2015 ISSN 1981-5875.

XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Graal; Embrafilmes, 2003.

\_\_\_\_\_. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo. Paz e Terra. (coleção leitura) 2001.



# “CIDADE INVISÍVEL”: UMA ANÁLISE URBANA

 Maria Alice Arrais Pereira<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Esse trabalho surge após muitos debates com amigos e pesquisadoras<sup>2</sup>, para que os incômodos fossem digeridos por todas as conversas, com o receio de assumir um local crítico e agressivo a produção nacional em uma plataforma tão importante como os investimentos da *Netflix*. Mas, seguindo os apontamentos de Albuquerque (2001), identificamos nas artes um caráter político de extrema relevância, mesmo que algumas não se assumam enquanto símbolo de pauta política. São máquinas de produções de significados, afetam e se deixam afetar pelas questões de seus públicos. E o político necessita de debate.

Nessa linha, registramos um campo de investigação muito mais amplo para os historiadores. Em primeiro lugar, pelo político sendo compreendido para toda a reprodução da vida social, após a crise da História estritamente política e factual e, em segundo, pelo crescimento da História do Tempo Presente. Dessa forma, os cuidados que nos propomos a ter são característicos a esse campo de estudos, que está em construção a medida que ajudamos a compô-lo. Ancorados nas defesas

---

<sup>1</sup> Pós-Graduanda em Sociologia Urbana, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Em especial, quero agradecer aos debates e contribuições de Juliana Amorim, pesquisadora sobre sertão e a representação feminina, e Breno Gaspar, com os apontamentos sobre produção cultural e a teoria marxista.



de Ferreira (2018), o historiador precisa se comprometer a entender o local de cobrança em que a sociedade tem colocado nas novas produções e conclusões históricas. Em certa medida, rejeitar o papel de juiz da história, principalmente sobre temas que existem demandas sociais tão profundas como as que vamos analisar.

Por isso, iremos unir críticas as questões locais da cidade do Rio de Janeiro, como as que a antropologia urbana vem se debruçando, a leitura de cidade partida: rural ou urbano, margem ou centro. Ao mesmo tempo, iremos traçar um paralelo para as questões nacionais, da dicotomia norte e sul do país, sem deixar de lado os aspectos econômicos e arranjos políticos, mas focando nas produções de identidades dentro do discurso cultural. Para isso, temos como direcionamento, unir esforços nos debates sobre a produção de um “sertão” consolidado, singular e sacralizado. Questionando uma visão mais global da necessidade em construir uma nação, uma cultura e um povo.

Para essas análises, buscamos reunir debates acerca da recepção do público com a série do *streaming*, justamente por ter maior interesse sobre os julgamentos e críticas. As identificações, os estranhamentos, o reconhecimento e a revolta. Investigamos entrevistas de pessoas do movimento indígena, as cobranças do público geral para a segunda temporada da série, que ainda não iniciou nem mesmo as gravações, e os apontamentos da própria equipe e do diretor Carlos Saldanha. Sendo assim, temos como pilar as disputas de identidade dentro da produção cultural, e usaremos a leitura do urbano para essa investigação da obra.

## CONTEXTO DA SÉRIE

Com um clássico conjunto de personagens principais, a série narra a história de um casal heterossexual em que Gabriela (Julia Konrad) é uma antropóloga e mãe de Luna (Manu Dieguez). O pai, Eric (Marco Pigossi), é um policial ambiental sobrecarregado pelo trabalho que já na cena inicial configura um clima de suspense por ter deixado as



duas irem sozinhas a uma festa junina da comunidade em que a esposa trabalha e tem uma relação muito íntima. Essa questão nos remete, de imediato, as expectativas em que são colocadas em cima das profissões, ou seja, dos papéis sociais em que os adultos exercem na sociedade.

O homem, branco, heterossexual e policial, defensor da lei e das coisas burocráticas, sem tempo para diversões e para sua família. A mulher, branca, heterossexual e antropóloga, amorosa com sua profissão e família. Esses perfis, sem que possamos adentrar muito nas problemáticas, já denotam uma porção de estereótipos que vão além do gênero e sexualidade. O ser antropólogo, carregado de paternalismo e sua profissão quase como uma espécie de “caridade”; as comunidades investigadas enquanto simples, de laços estritamente afetivos e que necessita da intermediação do pesquisador com o “mundo real”, industrializado e moderno (Leeds e Leeds, 2015). E o policial, agente do Estado, que só nota esses mitos e “mundo fantástico” ao se envolver pessoalmente com essas questões, na ocasião, sua esposa morre de forma suspeita na festa, após um incêndio criminoso. Isso reforça a dualidade entre esses dois mundos, como se só se comprovasse a necessidade de investigar tais eventos quando atingisse pessoas descrentes ou de fora da comunidade.

Durham (1986) chama atenção para essa característica dada a antropologia, desde sua formulação enquanto campo de estudos. Há um compromisso e divisão social, para dentro das pesquisas, que define essa ciência como responsável por olhar para os grupos “marginalizados”. Em geral, após muita influência do culturalismo americano, há um erro comum em deixar essas conclusões soltas. Os estudos, as análises e o envolvimento podem se tornar meras pautas políticas em busca de questões restritas. A autora conclui que é necessário fugir dessas armadilhas, do particularismo. O político precisa se articular com os conceitos históricos e, sem escala de prioridade, o micro e macro precisam ser trabalhados juntos. Além de um engajamento sem cegueira.

Nos primeiros momentos da série a impressão geral é que se passa no Norte do país, com a grande presença das matas. A descoberta que



tudo está na cidade do Rio de Janeiro serve de alerta para o próprio telespectador, essa será uma narrativa construída para fora do imaginário nacional dos locais em que são “permitidas” essas identidades e crenças. E aqui, vemos um ponto muito positivo para a quebra de este-reótipos. A cultura viva, se reinventando; o que seria visto apenas no sertão agora presente na metrópole nacional; os ressignificados para dentro das religiões de terreiro no contexto urbano e a natureza presente lutando por espaço.

Sobre esse assunto, não podemos deixar de citar as contribuições de Velho (1989), com o seu trabalho com o que era comum para ele. Ao investigar seu prédio no bairro de Copacabana, ele analisa as relações de classificações, representações e identificações que estavam surgindo em uma dinâmica de prestígio social e econômico. Em certa medida, essas leituras também foram pensadas para a construção de “Cidade Invisível”, com influências do mundo das artes, como “Deuses Americanos”<sup>3</sup> e o título que já anuncia que iremos nos debruçar sobre aspectos não aparentes de uma cidade, invisíveis. A seguir, iremos apontar essas escolhas na perspectiva do urbano.

## A CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Esse direcionamento para o ambiente urbano aconteceu dentro da antropologia, como já apontamos, retirando a limitação anterior de ser um estudo do distante. As análises puramente econômicas não conseguiam abarcar toda a complexidade e, além disso, comprovou-se a necessidade dessa ciência para dentro de toda e qualquer relação social (MAGNANI, 2000). Nessa linha, a história passou também a trabalhar com o auxílio da interdisciplinaridade, que possibilita uma visão de articulação entre os eventos de microestrutura e suas relações com a macroestrutura.

---

<sup>3</sup> Livro publicado em 2001, por Neil Gaiman. Um romance que mistura fantasia e vertentes de mitologia antiga e moderna.



É com as pesquisas consolidadas nesse sentido plural de investigações que a cidade do Rio de Janeiro passa a ser questionada pelos estudiosos. A cidade, no período que foi capital do país, servia de conexão direta com os ideais de nação para o Brasil, com as influências das cidades europeias e por algum tempo o maior porto de desembarque de pessoas escravizadas do mundo, além dos imigrantes de diversas regiões do globo. Ao longo do processo de urbanização e do governo de Vargas (1930 – 1945), o Rio de Janeiro passa a ser entendido enquanto dual: de um lado, moradia da mão de obra mais barata, distante dos espaços de lazer e sem garantia dos direitos básicos para a vida social; do outro, moradia da elite intelectual, concentrado perto das praias e plena cidadania.

Essa dicotomia é questionada pelas favelas, ao se fixarem na dita “cidade formal”, entretanto, logo essa análise se expande. Para além do espaço repartido entre Zona Sul e Zona Norte, as favelas também eram (e são) lidas como esse Outro que subverte a lógica da cidade. Nessa direção, a narrativa da série reforça esse discurso, fazendo escolhas para a ambientação das entidades em espaços específicos, na Lapa das ocupações, dos bares escondidos, dos cortiços e lugares escuros, que nem a polícia sabia da existência. Excluindo a pluralidade que a região possui e até mesmo toda a cidade, podendo causar até o desconhecimento para os menos familiarizados com o bairro, ficando nítido apenas quando falam sua localização. O problema, nesse ponto, é a redução da ocupação urbana em espaços específicos, com histórico de direcionamento as populações minoritárias, em situação de vulnerabilidade econômica.

Entendemos, portanto, que a categoria de “pedaço” cunhada por Magnani (2000) se adequa ao que foi construído, indo ao contrário da ideia de integração e permanência dessas religiosidades em todo o território. Eles só circulam e exercem suas vidas cotidianas nos espaços permitidos a isso e, como exposto, espaços esses delegados a uma população “inferior”, “marginal” e que não se integra a vida pública.



A narrativa urbana construída para a obra vai muito além de uma simples escolha. Ao trazerem a proposta de incluir como pauta a continuidade dessas mitologias em uma cidade metrópole do país e com o contexto urbano já consolidado, seria preciso ter a construção dessa cidade e os espaços que nela os grupos transitam (ou, nesse caso, são impedidos de transitar) sempre questionados. As marcas da escravidão e do tráfico de pessoas, dos ideais urbanos alinhados a lógica industrial e a divisão de classes estão escritos em cada esquina desse solo, em cada corpo que habita o mesmo. E, como abordaremos no próximo item, o território não é entendido como pedra sem relevância, ele é parte fundamental para as epistemologias de religiões de terreiro.

## AS QUESTÕES TERRITORIAIS SOB OUTRA EPISTEMOLOGIA

Silva (2000) nos traz uma etnografia sobre a inserção do candomblé na cidade de São Paulo, o seu foco está nas construções e ressignificações que a religião precisou traçar como fundamental para as novas dinâmicas. Como exemplo da fala do Pai Cássio, trazida no texto:

A cidade é um problema para o desenvolvimento da religião, porque mesmo inconsciente todo umbandista ou candomblecista é um ecologista, porque ele tem que ter áreas ligadas à natureza, mas não podem ser impuras, não adianta você ter uma represa poluída porque não vale, a gente faz entrega aí na represa, mas não é bem aceita, só em último caso, porque se você tem alternativa tem que ser lá. Então é um trabalho muito grande você desenvolver a religião no perímetro urbano porque você não tem nada disso. (SILVA, 2000, p.105)

Não conseguiremos tratar com detalhes esse rico estudo, mas temos como esperança que outros trabalhos de análise de “Cidade Invisível” consigam rever as questões relativas aos rituais e as mudanças que precisariam aparecer como cruciais para esses cultos e práticas,



por uma questão de responsabilidade com as próprias narrativas, entendendo que as produções cinematográficas não conseguem abarcar todos os dilemas e, por isso, fazemos parte desse grupo de pesquisadores interessados em utilizar as representações. Como já abordamos, para que a cidade não fosse resumida a um palco em que foi mais cômodo e mais barato situar a narrativa.

A partir das críticas que surgiram sobre o protagonismo do Sudeste<sup>4</sup>, há o debate que essa escolha partia das limitações impostas pela pandemia do Covid-19 e pela diferença de investimento que seria necessário para que as filmagens fossem feitas na região Norte do país. Apesar de imaginarmos que o lugar comum de continuar dando foco a cidade do Rio de Janeiro e perto de onde a maioria envolvida na equipe mora e trabalha seja de fato um fator relevante, a resposta resumida para uma característica que é essencial na história, nos faz questionar, ainda mais, que a preocupação com a construção dos símbolos na cidade não foi o que mais importou.

Questionando, portanto, as ausências de explicações ou propriamente as reduções que foram apresentadas, das pluralidades dos mitos e da narrativa ultrapassada da cidade do Rio de Janeiro, não como meros deslizes possíveis em uma trama com tantos contextos. Mas, como falta de pesquisas e estudiosos das áreas na equipe de produção, ao contrário do que tem sido a resolução principal para a segunda temporada, não resolveriam os problemas ao colocar atores nortistas e/ou indígenas e, muito menos, ao se situar em uma cidade do Norte<sup>5</sup>. Porque é a leitura cultural de sertão e de permanência desses mitos que configuram o maior incômodo.

---

<sup>4</sup> Uma das críticas feitas pode ser encontrada em: <https://www.cineset.com.br/critica-cidade-invisivel-netflix-2021/>

<sup>5</sup> Alice Pataxó, em entrevista a Rolling Stones critica essa ideia de que escolher atores indígenas seria suficiente para a representatividade na série. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/cidade-invisivel-e-possivel-corriger-falta-de-representatividade-na-2-temporada-entrevista/>





## CULTURA E SERTÃO

*“O sertão é dentro da gente.”*  
Guimarães Rosa, 1994, p. 436.

Esse trabalho parte da união crítica em que os estudos vem se aprofundando sobre a categoria de sertão, utilizando o trabalho de Albuquerque (1999) sobre a invenção do Nordeste, entendemos que os caminhos percorridos para criar estereótipos a uma identidade nordestina e nortista percorre também um caminho parecido de imposições e diferenciação com o outro, assim como todo processo de produção identitária<sup>6</sup>. A relação com o Outro é acirrada desde os processos de construção da nação, com ações do Estado ou ao menos com supervisão dele. Ao mesmo tempo, que é produzida e repercutida na vida cotidiana das pessoas, no subjetivo dos seres humanos.

Por isso, a análise urbana da cidade do Rio de Janeiro aqui é tratada enquanto uma questão fundamental para as representações e identidades representadas na série. Elas são parte de uma fundação de estereótipos e reduções sobre um Rio de Janeiro que também foi inventado: o do submundo, ilegal, favelado e místico. Essa construção, por óbvio, é em oposição a uma cidade ideal, branca e formal. A questão da desigualdade sociocultural está consolidada desde o primeiro encontro com o que seria o Outro, seja ele o indígena, o africano ou o imigrante fugitivo. Produzindo formas diferentes de ataques e silenciamentos, mas com uma mesma essência: a supremacia do homem ideal, branco, rico e europeu.

Julgamos, portanto, que mesmo sendo narrada em uma metrópole nacional, essa produção reforçou estereótipos que são vivenciados e disputados por seus grupos jogados a uma “inferioridade”, reduzindo-os a um conjunto máximo de povos que não conseguem se adaptar a

<sup>6</sup> HAIDER, Asad. Armadilhas da identidade. São Paulo: Editora Veneta, 2019.



vida dita “correta” e que o peso da urbanização e industrialização vai matar ou delegar a uma existência escondida, invisível. Na realidade, a narrativa só existe por esse clímax: o povoado que a antropóloga Gabriela pesquisava e defendia estava sendo pressionado a deixar a região; o clássico panorama do empresário rico contra a população local.

Apesar dos pontos importantes, mesmo que clichês, sobre a preservação ambiental e respeito à natureza dentro do contexto urbano serem de extrema urgência, a forma com que essas dinâmicas se instalaram reforçam uma dicotomia de homem dos negócios x homem rural, inclusive com a “corrupção” do filho do maior líder comunitário, esse se tornando um excluído e interesseiro, que precisou voltar as suas origens e abandonar todas as suas vestimentas quando se arrependeu. Como levantando por Albuquerque, um saudosismo a ruralidade e a um passado que não teria mais espaço no mundo nas cidades.

Através desse profundo questionamento sobre produções de estereótipos, identidades e ação na história através das representações culturais, entendemos que essa produção reforça o mundo rural, as religiões de terreiro e os mitos a um passado que precisa brigar por espaço na nova nação. E que, diferente dela existir e ser presente nos espaços de soberania, de poder e de se reinventar porque é viva, múltipla e dinâmica, ela está nas entrelinhas, no mundo desconhecido e escondido dos olhos desacostumados. Assim como só se torna uma problemática para o bom policial quando “invade” seu mundo, e que, para se envolver ele acaba abdicando de suas obrigações profissionais e pessoais, como se a partir daquele momento ele precisaria decidir qual mundo precisa habitar.

Sendo assim, uma escolha pessoal para os que, por alguma razão específica, se envolveram com as referidas práticas, a cultura enquanto uma forma sólida que não se adapta aos novos contextos e a cidade enquanto plano de atuação que não garante espaço para a existência, sendo uma guerra perdida e que, portanto, caberia apenas fugir para um solo mais favorável.



## CONCLUSÃO

A pergunta principal em que acreditamos chegar com essa reflexão é se de fato a produção não se inspirou em fazer exatamente isso: criticar a permanência desses corpos e ritos em uma parte estigmatizada da cidade. Mas, saber as intenções da equipe não é um critério de análise, os incômodos gerados para uma parcela da população são superiores ao que foi ou não intencional. Essa parcela, composta por pesquisadores da cultura, principalmente da história cultural e da antropologia, e por grupos indígenas e críticos a essa visão dicotômica de nação brasileira aguarda com ansiedade os rumos em que a segunda temporada da série irá trazer, após algumas declarações que mudanças seriam feitas para corrigir falhas.

Tais falhas são de extremo ataque a esse Brasil que luta pra existir dentro dessas separações, a representatividade indígena importa não só em garantir emprego aos atores, mas em deixar de perpetuar estereótipos de um mundo “exótico”, fantasioso e do eterno mito do “índio manso”, cunhado no processo de justificação para a exploração do solo brasileiro pelos colonizadores. Assim como os processos de adaptações dos mitos e das misturas entre várias etnias e povos, sendo o que seria entendido como “folclore”<sup>7</sup> uma vasta pluralidade de narrativas espalhadas pelo país e não um grande compilado de histórias “fantásticas” (novamente, exóticas e o Outro). Essa característica também tática do colonizador, ao reduzir todos os povos, etnias, raças e pessoas em um único grupo: o explorável.

O direcionamento dos estudos sobre cultura não pode deixar de lado esses pilares básicos para nossa fundação, as formas com que as

---

<sup>7</sup> Em entrevista, o diretor Carlos Saldanha diz que se inspirou na obra de Monteiro Lobato e que a utiliza como panorama, mesmo após tantas críticas de seu teor racista, dentro da obra e na pessoa de Monteiro Lobato. Infelizmente não conseguiremos abordar essa discussão mais a fundo. A entrevista completa está em: <https://gq.globo.com/Cultura/noticia/2021/02/um-tour-pela-cidade-invisivel-nova-producao-brasileira-da-netflix.html>



diferenças são narradas precisam ser questionadas e debatidas. Levando em conta a plataforma em que a série foi produzida e divulgada, esse ponto é ainda mais latente. A superprodução do estrangeiro, o espaço permitido as produções brasileiras dentro dessa grande estrutura cinematográfica mergulha no mais profundo de um país situado em uma periferia global, a necessidade de falar por si mesmo. Produzir uma imagem de si. O que questionamos é em que medida essa imagem consegue escapar dos referências de tudo que já foi imposto, do local reservado ao Brasil em escala global. E, principalmente, se as leituras locais e internas não são mais uma repetição de discursos existentes nessas terras desde os processos da colonização.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Recife: FIN; Ed. Massangana, São Paulo: Cortez, 1999.

BIRMAN, Patrícia. **Feitiçaria, Territórios e Resistências Marginais**. Mana 15(2), 2009, p. 321-348.

DURHAM, Eunice R. **A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas**. In: CARDOSO, Ruth. (org.). A Aventura Antropológica –Teoria e Pesquisa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986. p. 17-38.

FERREIRA, Marieta de Moraes. **“Notas iniciais sobre a História do Tempo Presente e a historiografia no Brasil”**. Tempo & Argumento, Florianópolis, v. 10, nº 23, 2018.

LÂNES, Patrícia. **Resistência no olhar: produzindo e circulando ações coletivas e imagens nas/a partir das margens da cidade**. Comunicação apresentada na 32ª Reunião Brasileira de Antropologia, 2020.

LEEDS, Anthony, & LEEDS, Elizabeth. **O Brasil e o mito da ruralidade urbana: experiência urbana, trabalho e valores nas ‘áreas invadidas’ do Rio de Janeiro e de Lima**. In: A sociologia do Brasil urbano. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2015.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na cidade**. In: Na Metrópole: textos de Antropologia Urbana. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2000.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.




ROY, Ananya. **Cidades faveladas: repensando o urbanismo subalterno**. Revista emetropolis, 8(31), 2017.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **As esquinas sagradas – o candomblé e o uso religioso da cidade**. In: MAGNANI, Jose Guilherme. TORRES, Lilian de Lucca. (orgs.) Na Metrópole textos da antropologia urbana. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2000, p. 88-123.

VELHO, Gilberto. **A utopia urbana – Um estudo de Antropologia Social**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1989 [1973].



# O CAÇADOR DE ONÇA E O ALMANAQUE ARMORIAL

 Ruth Maria de Lima Cardoso<sup>1</sup>

 Maria do Rosário da Silva<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

A pesquisa em desenvolvimento tem como propósito investigar as redes de relações e o meio de circulação das xilogravuras de J. Borges<sup>3</sup>. O meio de circulação em questão é uma coluna intitulada Almanaque Armorial do Nordeste, de autoria do escritor Ariano Suassuna<sup>4</sup>, publicada no Jornal da Semana. O percurso metodológico análise da coluna Almanaque Armorial do Nordeste, compreendeu a elaboração de fichas qualitativas e quantitativas com o intuito de compreender a estrutura

---

<sup>1</sup> Discente do 5º período do curso de Licenciatura Plena em História pela Universidade Católica de Pernambuco, bolsista de Iniciação Científica na pesquisa Histórias desenhadas: memória e visualidade nas xilogravuras de J. Borges. E-mail: cardosoru-th856@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutora em História pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco (2015); professora, e atualmente, coordenadora do Curso de Licenciatura Plena em História; professora do Programa de Pós-Graduação em História - UNICAP e coordenadora do Projeto Histórias Desenhadas: memória e visualidade nas xilogravuras de J. Borges (PIBIC/UNICAP). E-mail: rosario.silva@unicap.br.

<sup>3</sup> José Francisco Borges (J. Borges), nasceu em Bezerros/PE, em 1935, teve inúmeras profissões como carpinteiro e oleiro. Borges ganha notoriedade na década de 1970 quando os artistas plásticos Ivan Marquetti e José Maria o incentivam a fazer gravuras maiores.

<sup>4</sup> Ariano Suassuna (1927-1935) foi um escritor brasileiro. Sua obra-prima fora adaptada para o cinema e teatro, sua obra reúne além da capacidade imaginativa, seus conhecimentos sobre o folclore nordestino. Foi poeta, dramaturgo, romancista, ensaísta, dramaturgo, professor e advogado.



da escrita, os usos das imagens e a diversidade de personagens apresentados por Suassuna, que vão desde políticos como (fulano de tal), pai do escritor e Getúlio Vargas, até enaltecimento de poetas e gravadores do romancista popular, como é o exemplo de J. Borges a quem Suassuna intitulava de melhor gravador do Nordeste, citado no N° 3 da coluna, cumprindo assim a proposta do Almanaque Armorial que era enaltecer a cultura popular nordestina, entretanto Suassuna, nem sempre escrevesse apenas sobre o nordeste no Jornal da Semana, muitas vezes ele trazia referências acerca da elite intelectual e academicista a qual ele mesmo pertencia, mesmo que defendesse um discurso contra o academicismo. O interesse pela coluna Almanaque Armorial do Nordeste, no âmbito da pesquisa se justifica porque a imagem escolhida para ilustrar o cabeçalho é de autoria de J. Borges, trata-se da Xilogravura O Caçador de Onça, que ora aparece centralizada junto aos subtítulos, ora junto a apresentação do autor. Para o Historiador Paulo Knauss a imagem é capaz de atingir todas as camadas sociais e romper barreiras sociais pelo alcance da visão (2006, p. 99).

## O PERIÓDICO ALMANAQUE ARMORIAL DO NORDESTE

A pesquisa se propõe a investigar no âmbito metodológico o periódico Almanaque Armorial do Nordeste, bem como sua circulação e sua recepção. A análise foi feita por meio de fichas da coluna Almanaque Armorial do Nordeste (cópias digitalizadas) de uma pasta do acervo pessoal de Ariano Suassuna cedidas pelo Professor Carlos Newton Júnior. As fichas me ajudam na observação de determinados marcadores da coluna como nomes próprios citados, há uma predominância de nomes próprios masculinos do que femininos, os nomes próprios femininos citados na coluna Almanaque Armorial do Nordeste indicam mulheres em posição de esposas ou donas de casa, mas há algumas exceções como sua amiga Janice Japiassu, a quem o mesmo enaltece na coluna. Para além dos nomes, busco compreender outras especificidades da co-



luna Almanaque Armorial do Nordeste como, palavras desconhecidas, o vocabulário armorial que era um vocabulário próprio do autor com nuances nordestinas, as poesias e os cordéis, suas anotações pessoais na coluna. Na leitura dos periódicos é possível notar também a promoção da família como a vida pública de seu Pai João Suassuna e a relação dele com Getúlio Vargas enquanto ambos eram deputados, no Nº 6, no subtítulo: Histórias de meu Pai.

Meu Pai, João Suassuna, um grande contador de histórias. ALCIDES CARNEIRO, num belo artigo escrito sobre ele, narra que SUASSUNA e GETULIO VARGAS, quando colegas na câmara de Deputados, no Rio de Janeiro, passavam horas contando um ao outro, histórias do Nordeste e do Rio Grande do Sul, de sertanejos e gaúchos (...)

A gravura Caçador de Onça foi publicada como cabeçalho da coluna Almanaque Armorial do Nordeste, bem como as 10 gravuras álbum onde Ariano seleciona as dez melhores gravuras de J. Borges. O título indica mais uma série do que uma única composição. Circularam, no mesmo período, composições distintas para o mesmo título, por exemplo, a gravura publicada no álbum de J. Borges: 10 gravuras (1973) partilha o mesmo título, mas a composição evoca outra cena.







e com J. Borges, já que o mesmo o cita neste número, os número 9, foi escolhido para demonstrar como Ariano Suassuna lidava com críticas as suas peças e alterações sem consulta prévia ao mesmo, por fim a escolha do número 17 foi uma maneira de demonstrar que embora Ariano Suassuna tivesse um itinerário popular nordestino, algumas vezes ele trazia influências gregas e ibéricas para o Almanaque Armorial do Nordeste como é o caso do número em questão.

A coluna número 3 do Almanaque Armorial do Nordeste, na qual, Suassuna cita o trabalho do artista J. Borges e emite a “declaração” de que ele seria como “o melhor gravador do Nordeste”, além disso Ariano cita duas obras suas “o homem da vaca e o poder da fortuna” e a “farsa da boa preguiça”. O número 3 é composto por 7 subtítulos, no primeiro ele cita a vanglória e a farofa e relata um pouco sobre seu livro A Pedra do Reino, como já havia feito antes, no segundo ele fala um pouco da sua grande amiga Janice Japiassu falando um pouco também sobre o concerto armorial, sendo o último número dedicado a J. Borges e o Caçador de onça, além de falar da xilogravura e de J. Borges o mesmo também faz referência a duas obras suas O Homem da vaca e o Poder da Fortuna e A Farsa da boa preguiça<sup>5</sup>. Transcrevo parte do texto de Suassuna:

Foi tudo isso que escolhi a “ferro” deste meu Almanaque, a gravura de J. Borges CAÇADOR DE ONÇA. Penso em alterná-la, depois com outra que representa CAVALHADADA, porque, nesta, o cavaleiro vai com uma lança curta que parece uma pena de aço antiga daquelas que se usavam encravadas numa caneta de madeira: dessa forma, o Cavaleiro bem pode ser identificado como o pró-

<sup>5</sup> O espetáculo **O Homem da Vaca e o Poder da Fortuna**, do escritor e dramaturgo brasileiro Ariano Suassuna, conta a história do poeta e cantador Joaquim Simão. Bem preguiçoso e negando-se a trabalhar, **o homem** vive com sua mulher e mais de 10 filhos em um casebre. **A farsa da Boa Preguiça** conta a história do poeta popular Joaquim Simão e sua mulher, Nevinha. O rico Aderaldo, apaixonado por Nevinha, tenta conquistá-la com a ajuda da diaba Andreza.



prio Quaderna, o Cavaleiro do Reino do Pensamento e da Poesia. E ambas as gravuras se identificando, assim, como meu mundo estranho e doido de Poeta, fazem ao mesmo tempo de J. Borges aquilo que eu já disse uma vez: o maior gravador do nordestino depois de Gilvan Samico, que é o maior do Brasil (SUASSUNA, 1972)

É possível notar, que o escritor usa uma argumentação bem contundente, para enaltecer o trabalho de J. Borges, embora ele considere J. Borges o melhor gravador nordestino, segundo o mesmo o melhor gravador do Brasil e também seu amigo era Gilvan Samico, um dos personagens que tem bastante destaque no Almanaque Armorial. Ariano faz ligação entre a gravura e o personagem principal de *A Pedra do Reino*, Quaderna, deixando claro que a escolha de *O Caçador de Onça* não foi um simples acaso, mas sim uma ligação com sua obra.

No N°17, é possível notar um pouco das referências e que elas nem sempre eram nordestinas, embora o mesmo gostasse de enaltecer isso no Almanaque Armorial do Nordeste, neste número em questão é possível notar algumas especificidades já que os autores citados nos subtítulos e nos textos são europeus e não nordestinos, vale a reflexão sobre as referências do autor, que como vemos nem sempre vinham do Brasil e do Nordeste que ele tanto defendia.

A escolha do N° 9 se deu para que possamos compreender como o autor lidava com as críticas e modificações de suas peças, é pertinente que esse é um dos dois números que a Xilogravura não aparece, e justamente neste número sem imagens o autor escreve longos textos sobre o que pensa das modificações de suas peças e as críticas internacionais.







Figura 3: Jornal da Semana, ano 1, n. 09, 1973



Fonte: Carlos Newton Júnior, Acervo particular, 2014



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a pesquisa ainda esteja em andamento, é possível concluir e problematizar acerca de alguns temas presentes na coluna e também perceber a importância das redes de relações para a circulação e recepção das xilogravuras de J. Borges e como Ariano o ajuda com a divulgação de seu trabalho tanto no Almanaque Armorial como no álbum 10 gravuras onde o próprio Suassuna seleciona as melhores xilogravuras de Borges, coincidentemente ele escolhe o caçador de onça como a melhor. A problematização que fiz foi acerca do discurso do escritor que embora fosse um homem erudito e academicista, tinha um discurso de enaltecimento da cultura popular nordestina, mas muitas vezes trazia para as publicações do Jornal da Semana referências europeias, com o fichamento isso fica bastante evidente já que nos livros citados, em muitos números Ariano cita Romeu e Julieta e Dom quixote, que são clássicos literários mundiais, mas que fugia um pouco a proposta do Almanaque Armorial do Nordeste.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **Um morto vestido para um ato inaugural**: procedimentos históricos de fabricação do folclore e/ou da cultura popular. São Paulo: Intermeios, 2013

BORGES, José Francisco **J. Borges**: 10 gravuras. Apresentação de Ariano Suassuna. Recife, PE: Guariba, 1973.

BORGES, José Francisco. **A vida do Padre Cícero gravada por José Borges**. Apresentação de Ariano Suassuna. Recife: Tip. Marista, 1972.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

MAUAD, Ana Maria. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 33-50, jan.-jun. 2008.



MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes**: ensaios sobre história e fotografia. Niterói: Editora da UFF, 2008.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-45, 2003.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **Almanaque Armorial do Nordeste**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.

PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (Org.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2011.

SILVA, Maria do Rosário da Silva. **Histórias Escritas na Madeira**: J. Borges entre folhetos e xilogravuras na década de 1970. 2015. Tese (Doutorado em História). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2015.

SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial do Nordeste. **Jornal da Semana**, Recife, ano 1, n. 03, 1972.

SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial do Nordeste. **Jornal da Semana**, Recife, ano 1, n. 09, 1973.

SUASSUNA, Ariano. Almanaque Armorial do Nordeste. **Jornal da Semana**, Recife, ano 1, n. 17, 1973.



# UM *CLICK* NOS SERTÕES: UMA ABORDAGEM SOBRE CULTURA FOTOGRÁFICA NA BAHIA

 Valter Gomes Santos de Oliveira<sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

**A** Bahia possui um lugar especial na história da fotografia no Brasil. O primeiro equipamento de daguerreótipo saído da França pelas mãos do abade Louis Compte a bordo do *Oriental-Hydrographe* aportou na capital da província em 8 de dezembro de 1839 (depois de ter permanecido alguns dias em Recife) permanecendo até o dia 16, quando a tripulação partiu para o Rio de Janeiro, realizando a famosa demonstração pública do método batizado por Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851). Ainda que não tenha chegado ao conhecimento público nenhuma dessas possíveis imagens registradas pela ocasião da estadia daquele navio-escola (tampouco referência na imprensa local) o historiador uruguaio Teodoro Vilardebó comenta da possibilidade do uso do equipamento na capital baiana (TURAZZI, 2019). De todo modo, a Cidade da Bahia se tornou ao longo do século XIX (da fase do daguerreótipo à do colódio úmido) umas das principais capitais da fotografia no Brasil, abrigando diversos estúdios fotográficos com profissionais estrangeiros e nacionais atendendo com seus serviços à clientela da capital, do interior e de outras localidades. Alguns estudos realizados

---

<sup>1</sup> Universidade do Estado da Bahia. Doutorado em História. Professor Adjunto.





dão conta de discussões a respeito dos aspectos técnicos, comerciais, artísticos e sociais da fotografia na Bahia (FERREZ, 1988; OLSZEWSKI FILHA, 1989; SAMPAIO, 2006; VASCONCELOS, 2006). Entretanto, para além da capital, a presença da fotografia e seus usos nos sertões baianos merecem outras abordagens.

## A CULTURA FOTOGRÁFICA NA BAHIA

Maria Guimarães Sampaio (2006) diz que de certa forma a fotografia sempre esteve presente no interior do Estado, primeiro com os “photographos” itinerantes e depois com o estabelecimento de profissionais. Diferente da capital, onde os estrangeiros foram os primeiros a se estabelecer, no interior ao que tudo indica foram os próprios moradores que assim fizeram. Levantamos a presença de diversos artefatos (álbuns, retratos, cartões postais) do século XIX nos ambientes de algumas de suas famílias mais ricas nas microrregiões de Senhor do Bonfim e Jacobina. Por não existir até então estabelecimentos especializados naquelas cidades e vilas, era relativamente comum o trânsito de pessoas pelos ateliers fotográficos localizados em Salvador. Era na capital que as elites sertanejas buscavam satisfazer seus desejos pela produção de seus retratos ou produtos ligados à fotografia. As viagens representavam, entre outras coisas, oportunidades de acesso às novidades do mundo moderno e o consumo de fotografias (que já era moda) ocupava um lugar de destaque entre os círculos sociais mais abastados.

Até o momento já sabemos das presenças de fotógrafos em itinerâncias por Senhor do Bonfim, Jacobina e Morro do Chapéu, além de instalações de ateliers por profissionais radicados, a partir do início do século XX (OLIVEIRA, 2017). A onda de crescimento da produção e consumo de retratos fotográficos pelos sertões baianos na época faz parte do longo processo de mundialização da cultura e expansão da sociedade global acelerado após a segunda Revolução Industrial, principalmente com o avanço das comunicações e transportes (ORTIZ, 2000). A



construção de um novo ramal interligando os municípios de Senhor do Bonfim à Iaçú conectou as Estradas de Ferro do São Francisco com a Central da Bahia contribuindo por desenhar uma nova espacialidade na configuração contemporânea e promovendo intercâmbios entre os municípios daqueles sertões com a capital (FREITAS, 2000). Aloísio Cunha (2016) diz que sendo o único meio de transporte rápido na época, o chamado Trem da Grota colaborou para o desenvolvimento das atividades comerciais com mais agilidade por onde passava, mudando a percepção de tempo daquelas pessoas e as inserindo simbolicamente no ritmo do mundo capitalista.

Em paralelo ao desenvolvimento do trem, ocorreu também naquelas cidades o surgimento e dinamizações de jornais impressos, tipografias, telégrafos, estúdios fotográficos, salas de cinema, bem como ampliação do consumo de revistas ilustradas e cartões postais pelas populações letradas. As mídias atuavam na educação dos sentidos, promovendo pedagogias do olhar do sertanejo, enquanto os transportes dinamizavam a circulação de pessoas, produtos e idéias.

A imprensa tem sido importante para documentar a história da fotografia no Brasil tanto nas capitais como nas localidades mais afastadas. A pesquisa com imprensa é “essencial por conter informações acerca dos fotógrafos” (KOSSOY, 2002, p. 18), noticiando as passagens e estabelecimento de fotógrafos nas cidades, nas habilidades e tecnologia que esses profissionais empregavam, os preços que praticavam, na veiculação de suas imagens em páginas e nos anúncios. Através desses anúncios (pequenos textos quase sempre sem ilustração) os fotógrafos buscavam se apresentar, afirmar no mercado e mobilizar estratégias publicitárias. Muito utilizado na imprensa do século XIX, o anúncio continuou sendo a maneira usual encontrada pelos fotógrafos (itinerantes ou radicados) para se apresentar ao público e tornar-se conhecido em um novo lugar que chegasse.

Com a passagem do trem pelas microrregiões de Senhor do Bonfim e Jacobina, algumas cidades passaram a contar com publicação



de periódicos próprios que tinham como circuito aquelas microrregiões e até outras. Consultei centenas de exemplares de jornais publicados nas cidades de Senhor do Bonfim, Jacobina e Morro do Chapéu entre 1912 e 1960<sup>2</sup> em busca de anúncios e informações sobre a presença de fotógrafos em passagens ou atuando ali. Adriano Menezes (2020) diz que os jornais foram fundamentais para o desenvolvimento da prática de leitura, posto que as características da linguagem jornalística “estariam relacionadas ao aproveitamento máximo das relações entre a palavra, a imagem e a arquitetura gráfica nas páginas impressas” (p. 19).

A presença de estúdios e ateliês fixos e passagens de fotógrafos itinerantes são ótimos termômetros para mensurar a dinâmica em torno de prática social e consumo da fotografia. Conforme Rogério de Arruda (2014), a itinerância foi a característica mais importantes na expansão e interiorização da fotografia no país e a principal forma de sua difusão social. Isso não ocorreu apenas no período da daguerreotipia, quando boa parte de seus oficiais eram estrangeiros que vieram para o Brasil em busca de fortuna, mas a prática seguiu ao longo do século XIX e também no século XX.

É bem provável que fotógrafos itinerantes tivessem passado nos oitocentos por Senhor do Bonfim embora até o momento não localizasse notícia em jornais, nem registros iconográficos. O anúncio mais antigo até o momento encontrado é de 1913 que dá conta da passagem do fotógrafo Antonio Fialho pela cidade ficando ali “por poucos dias”.<sup>3</sup> A nota é muito simples e com poucas informações a respeito do profissional, mas acredito que se tratasse de uma pessoa que já estivera por lá em outra ocasião por ser identificado como “o conhecido photographo”

---

<sup>2</sup> Os jornais *Correio do Bomfim*, *A Primavera*, *Correio do Sertão*, *Correio de Jacobina*, *O Ideal*, *O Lidador* e *Vanguarda*. As coleções desses jornais já se encontram digitalizados e podem ser acessados através do Núcleo de Estudos de Cultura e Cidade, na Universidade do Estado da Bahia.

<sup>3</sup> *Correio do Bomfim*, Senhor do Bonfim, ano I, n. 45, 3 ago. 1913, p. 2.



dispensando maiores informações de suas habilidades na arte. É possível que estivesse chegado da cidade de Juazeiro, maior centro econômico próximo. Foi de lá que saiu Joaquim de Mattos Quineau para atuar no ofício. Conforme anúncio no jornal *Correio do Bomfim* de 14/02/1915, o “hábil photographo” ofereceu ao editor “algumas amostras de seus esplendidos trabalhos photographicos” e por isso aguardava que a população o apoiasse como merecia o artista.<sup>4</sup>

Naquele ano de 1915, a cidade do Bonfim teve provavelmente seu primeiro atelier fotográfico, montado pelo conterrâneo Ceciliano de Carvalho. O imóvel estava situado no centro da cidade, local privilegiado, onde também funcionava a residência do profissional. O anúncio no *Correio do Bomfim* informava que dava aulas de música e trabalhava em seu “novíssimo atelier photographico” realizando fotos de vários formatos: “Retrato *mignon*, visita, Victoria, Gabinete, Promenade grande e pequeno, Bodoir, Salon, Grupos, Postaes etc etc. Ampliações e reproduções a Crayon. Os dias nublados não prejudicam os trabalhos”.<sup>5</sup> Essa observação é um interessante indicativo para perceber que o ambiente foi projetado para exercer essa especialidade, ao tempo que bem explorado como estratégia publicitária para diferenciar dos concorrentes. Para atrair maior público consumidor e garantir retorno ao seu investimento, Ceciliano de Carvalho realizou naquele mesmo ano um “clube de retrato”, permitindo que as pessoas pudessem adquirir suas imagens impressas pagando em prestações e semanalmente o periódico anunciava um número sorteado. Além de retratos em diversos modelos e tamanhos, o profissional realizou também registros da paisagem urbana, festividades e acontecimentos importantes. Exercendo o ofício até próximo de seu falecimento (em 1950) Carvalho foi certamente o maior empreendedor na atividade da fotografia em Senhor do Bonfim e destaca-se como um dos principais profissionais do ramo na Bahia.

<sup>4</sup> *Correio do Bomfim*, Senhor do Bonfim, ano III, n. 20, 14 fev. 1915, p. 2.

<sup>5</sup> *Correio do Bomfim*, Senhor do Bonfim, ano IV, n. 20, 13 fev. 1916, p. 3.



Em Jacobina, Pierio Wanfango Cordeiro (fotógrafo e diretor de teatro) em passagem por Morro do Chapéu em 1918 colocou anúncio informando de uma exposição de seus trabalhos e presenteando a direção do periódico com o exemplar de uma vista da cidade de Jacobina.<sup>6</sup> Certamente realizada antes de partir para conquistar novos públicos e clientes para seu espetáculo e ofício de fotografia. Depois disso, temos notícias da chegada de Rosendo Borges em Jacobina, em 1921, se instalando como fotógrafo e anunciando seus serviços de atendimento na própria residência ou a domicílio para clientes locais ou de fora.<sup>7</sup> Não foi possível aferir até quando o profissional permaneceu na cidade, possivelmente por dois anos ou mais. Borges deixou antes registros de suas passagens por Senhor do Bonfim (entre 1916 e 1918) e Campo Formoso (1918 e 1921), aonde chegou a anunciar a montagem de seu atelier “com todos os requisitos exigidos pela arte”, na Praça Nova.<sup>8</sup>

Nos anos de 1930 *O Lidador* passou a veicular o anúncio publicitário de Juventino Rodrigues, seguramente o principal profissional na atividade fotográfica na cidade no período, oferecendo em seu atelier e residência amplos serviços, incluindo a novidade das fotos em cores. Seu nome é mencionado como eleitor local na lista publicada no jornal em 1934,<sup>9</sup> mas foi em 1935 que ocorreu sua chegada após “longa permanência” na capital e em Itabuna, onde foi aperfeiçoar-se na fotografia através do *Photo Alemão*.<sup>10</sup> Juventino Rodrigues foi responsável pelas principais registros existentes da festa da micareta naqueles anos 30 e 40, dos cenários e populações dos garimpos do Itapicurú, da paisagem da cidade, edificações e transformações urbanas e dos retratos da sociedade local, quando a partir

<sup>6</sup> *Correio do Sertão*, Morro do Chapéu, ano II, n. 57, 11 ago. 1918, p. 3.

<sup>7</sup> *Correio de Jacobina*, Jacobina, ano I, n. 1, 18 set. 1921, p. 1.

<sup>8</sup> *Correio do Bomfim*, Senhor do Bonfim, ano VI, n. 28, 07 abr. 1918, p. 2.

<sup>9</sup> *O Lidador*, Jacobina, ano II, n. 56, 28 set. 1934, p. 3.

<sup>10</sup> *O Lidador*, Jacobina, ano II, n. 87, 12 mai. 1935, p. 1.



dos anos 50 outros fotógrafos passaram a ocupar a cena fotográfica na cidade<sup>11</sup>.

A dinâmica que promoveu a formação e desenvolvimento da cultura fotográfica nas microrregiões de Senhor do Bonfim e Jacobina envolveu além das atividades dos itinerantes e fotógrafos em ateliês, os estabelecimentos que passaram também a comercializar produtos voltados para a fotografia. No início do século passado, com o crescimento do fotoamadorismo no Brasil, Maria Inez Turazzi (2002) diz que “a comercialização de material fotográfico prometia ser um negócio tão promissor quanto a venda de álbuns, fotografias e postais” (p. 43) . O acesso aos produtos fotográficos já era mais acessível nas grandes e médias cidades, principalmente com o surgimento de câmeras mais portáteis e o uso de filmes de rolo. A revolução comercial e popularização da fotografia promovida pelo norte-americano George Eastman através do lançamento da câmera Kodak e o famoso slogan “você aperta o botão e nós fazemos o resto” contribuiu para impulsionar o fotoamadorismo. A câmera usava filme em rolo, lente de foco fixo com apenas uma velocidade e abertura fixa. Por não haver um mercado especializado ainda nesse segmento nas cidades pesquisadas e os fotógrafos não se arriscarem na venda dos suprimentos, alguns estabelecimentos diversificados passaram a vender os produtos como forma de atender a crescente demanda por consumo de fotografias.

Alguns dos estabelecimentos que comercializavam produtos ligados à fotografia eram tipografias, papelarias, farmácias e armazéns. Com o advento dos jornais e tipografias nas principais cidades, alguns passaram anunciar venda de cartões postais e revistas ilustradas, contribuindo na promoção das práticas de leitura e de educação do olhar naquelas localidades. A partir de 1937, a “Farmácia Santa Tereza” informava a seus

---

<sup>11</sup> Entre esses fotógrafos estavam Aurelino Guedes, Amado Nunes, Osmar Micucci e também seu sobrinho e discípulo Lidenício Ribeiro. A esse respeito, ver: OLIVEIRA, 2019.



clientes no jornal *O Lيدador* que vendia materiais para fotografia.<sup>12</sup> Embora não especificasse, é de se imaginar que pudesse atender com produtos de laboratório de revelação fotográfica, além filmes em rolo e papel fotográfico. A “Casa Edison” anunciava no *Correio do Bomfim*, a partir de 1938, que possuía em seu estoque uma seção exclusiva para fotografia, vendendo câmeras para amadores, filmes de vários tipos e tamanhos.<sup>13</sup> A casa “Ao Mundo Elegante” anunciava no *Correio do Sertão*, em 1940, que atendia aos clientes através de catálogo na venda de materiais fotográficos, destacando: chapas, filmes, papéis, cartões, álbuns para fotografias, drogas, bem como aparelhos para amadores e aparelhos cinematográficos.<sup>14</sup> Esse mercado em torno da fotografia nas microrregiões de Jacobina e Senhor do Bonfim na primeira metade do século XX movimentava além de estabelecimentos comerciais locais, também outras empresas de fora que atendiam à distância, principalmente com a abertura da estrada de ferro ligando aquelas cidades à capital do Estado.

As identificações das preferências temáticas por parte dos produtores e consumidores de seus artefatos é um bom indicativo para perceber aspectos da cultura fotográfica de uma localidade. Já há um consenso na historiografia que desde que a fotografia fora inventada, o retrato ocupa seu principal tema, conseqüentemente o mais explorado economicamente e socialmente. Nos acervos fotográficos públicos e privados nos sertões, constatei a predominância no estilo do retrato, como também que havia trocas como uma prática comum na época e cumpriam algumas funções, entre elas a demonstração de afetos pessoais e também o estreitamento das relações entre os grupos.

As consultas aos acervos fotográficos e a imprensa regional dão conta também de perceber outros temas explorados pelo mercado fotográfico naqueles sertões. É o caso das vistas de cidades. Essa temática

<sup>12</sup> *O Lيدador*, Jacobina, ano V, n. 201, 7 set. 1937, p. 8.

<sup>13</sup> *Correio do Bomfim*, Senhor do Bonfim, ano XXVII, n. 9, 27 nov. 1938, p. 2.

<sup>14</sup> *Correio do Sertão*, Morro do Chapéu, ano XXIII, n. 1142, 7 jan. 1940, p. 2.



foi bastante comum na fotografia oitocentista e ocupou também lugar especial na disseminação da cultura fotográfica pelo interior da Bahia desde final daquele século. Suas imagens foram veiculadas em jornais, onde se anunciavam a oferta e suas exposições pelos fotógrafos (como fez Pierio Walfango Cordeiro) ou também para comercialização de ampliações individuais ou séries temáticas. Outro tipo de artefato visual era o álbum de vistas. Muito comum nas principais cidades brasileiras nos oitocentos e novecentos, a idéia do cartão postal ou álbum eram estratégias comerciais dos fotógrafos ou estúdios apresentarem uma síntese do que seja mais representativo dos lugares para serem vendidos como *souvenirs* numa época marcada pelo colecionismo de imagens (LIMA; CARVALHO, 1997; POSSAMAI, 2006).

Como parte do circuito social da fotografia é importante destacar alguns aspectos no tocante aos seus produtores e consumidores. Entre os primeiros estavam os praticantes do ofício (fotógrafos e retratistas) e também os amadores. Os periódicos se referiam a esses profissionais na sua grande maioria como fotógrafos, sendo retratistas alguns itinerantes em passagens pelas regiões. Destaca-se que o ofício de retratista é anterior ao surgimento da fotografia, visto que alguns pintores se denominavam também retratistas por se especializarem nesse segmento. Com o advento da fotografia, alguns fotógrafos também passaram se denominar como retratistas, principalmente aqueles que se dedicavam na técnica da foto-pintura ou os que atuavam como realizadores de retratos para documentos, a exemplo do lambe-lambe. Além dos fotógrafos e retratistas que atuaram diretamente naqueles sertões, seja como itinerantes ou estabelecidos, havia também os amadores que possuíam equipamentos próprios para elaboração de registros em família. Aos “amadores fotográficos”, Juventino Rodrigues chegou a anunciar uma câmera Kodak autográfica para venda, especificando maiores detalhes através de nota em periódico.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> *O Lidador*, Jacobina, ano IV, n. 194, 18 jul. 1937, p. 4.





Os maiores consumidores dos artefatos fotográficos eram as famílias, homens e mulheres públicas, comerciantes e indivíduos interessados na prática de colecionismo de postais e retratos. Quero destacar em especial o papel das famílias como seus principais agentes. A partir do final do século XIX com a criação do álbum como produto do mercado industrial houve um crescimento significativo do consumo de artefatos ligados à fotografia. Se até o início do século XX eram apenas as famílias mais ricas ou de classes médias que fizeram parte do seletivo público consumidor, a partir dos anos 40 se percebe grupos de menores rendas também aderindo a essa prática, embora muitos não ostentassem seus exemplares fotográficos em álbuns. É comum ainda encontrar em algumas residências as fotos exibidas em paredes, colocadas em mobílias ou guardadas em caixas como museu de sua memória visual. Os acervos de famílias reservam muitas informações para a investigação histórica da cultura fotográfica e seu circuito social. Localizei entre os guardiões das memórias de algumas famílias daquelas microrregiões coleções de *carte de visite* oitocentistas e cartões postais produzidos em famosos ateliers de fotógrafos em Salvador, como também no Rio de Janeiro, Buenos Aires e Paris. Visto que a época foi marcada por uma moda de colecionismo de retratos e postais nas grandes cidades, percebi que essa cultura fez parte também de alguns círculos sociais nos sertões.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que exposto até aqui demonstra que a Bahia teve uma participação importante no tocante a formação da cultura fotográfica no Brasil desde a chegada do primeiro equipamento de daguerreótipo, em 1839. Entretanto, há muito que se investigar ainda a respeito da sua expansão pelo vasto território baiano. No caso das microrregiões de Jacobina e Senhor do Bonfim, a inexistência de períodos publicados no século XIX ou mesmo a localização desses registros impuse-



ram limite no recuo desse estudo para a realidade dos oitocentos. Os primeiros fotógrafos itinerantes a adentrarem vilas e cidades no interior do país no século XIX (em lombo de animais ou pelo trem de ferro) carregavam o estigma de divulgadores da *modernidade* e do acesso às possibilidades de representação social. Essa fase de itinerância permaneceu comum em muitas regiões até meados do século XX, quando foram sendo substituídos pelos fotógrafos e estúdios surgidos em cada lugar. Nos sertões baianos, o agrupamento de novos equipamentos no início dos novecentos (como trem de ferro, automóvel, telégrafo, tipografia, jornal impresso, fotografia e cinema) fazendo parte do seu cotidiano, ainda que de forma incipiente e irregular, permitiu que muitas pessoas adotassem o sentimento de estarem em sintonia com a *civilização*. Como parte desse processo estava o consumo por imagens (em seus mais variados artefatos) marcando uma nova prática de se relacionar visualmente com o mundo.

## REFERÊNCIAS

ARRUDA, Rogério Pereira de. A expansão da fotografia em Minas Gerais: um estudo por meio da imprensa, 1845-1889. In **Varia História**, vol. 30, n° 52. Belo Horizonte, jan/abr 2014, PP 231-256.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CUNHA, Aloísio Santos da. **O Trem Partiu!** Curitiba: Editora Prismas, 2016.

FERREZ, Gilberto. **Bahia: velhas fotografias, 1858-1900**. Rio de Janeiro: Kosmos, 1988.

FREITAS, Antônio Fernando Guerreiro de. “Eu vou para a Bahia: a construção da regionalidade contemporânea. In **Bahia Análise & Dados**, v. 9, n° 4. Salvador: SEI, 2000, PP. 24-37.

KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. **Fotografia e cidade: da razão urbana à lógica do consumo - álbuns da cidade de São Paulo, 1887-1954**. Campinas. SP: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 1997.



MENEZES, Adriano. **Imprensa e identidade sertaneja**: discurso e prática de leitura no Piemonte da Chapada Diamantina, Bahia (1916-1943). Curitiba: CRV, 2020.

OLIVEIRA, Valter de. **“Ofereço meu original como lembrança”**: circuito social da fotografia nos sertões da Bahia (1900-1950). Salvador: Eduneb, 2017.

OLIVEIRA, Valter Gomes Santos de. **Revelando a cidade**: cultura fotográfica no sertão da Bahia. Curitiba: Brazil Publishing, 2019.

OLSZEWSKI FILHA, Sofia. **A fotografia e o negro na cidade do Salvador (1840-1914)**. Salvador: EGBA; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

POSSAMAI, Zita Rosane. **O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935)**. In Anais do Museu Paulista. Vol. 14, nº 1. São Paulo, jan-jun, 2006, pp. 263-289.

SAMPAIO, Maria Guimarães. Da photographia à fotografia (1839-1949). In ALVES, Aristides (org.). **A Fotografia na Bahia (1839-2006)**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo; Funcultura; Asa Foto, 2006.

TURAZZI, Maria Inez. **Marc Ferrez**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

TURAZZI, Maria Inez. **O Oriental-Hidrographe e a fotografia**: a primeira expedição ao redor do mundo com uma “arte ao alcance de todos” (1839-1840). Montevideo: CdF, 2019.

VASCONCELLOS, Christiane Silva de. **O circuito social da fotografia da gente negra, Salvador 1860-1916**. Dissertação em História Social. Salvador: UFBA, 2006.



# ENTRE O APEGO E A AVERSÃO, ENTRE O AMOR E O MEDO: O SERTÃO NORDESTINO NAS ESCRITAS DE OSWALDO LAMARTINE DE FARIA E MAURO MOTA (1950-1970)

 Maria Samara da Silva <sup>1</sup>

## INTRODUÇÃO

Este estudo tem como foco as divergentes perspectivas acerca do Sertão desenvolvidas por dois intelectuais nordestinos entre as décadas de 1950 a 1970. Neste recorte, investiga-se os percursos de Mauro Mota (1911-1984) e Oswaldo Lamartine de Faria (1919-2007). O objetivo central é produzir um comparativo entre os processos de formação das duas perspectivas, o que torna necessário investigar as respectivas formações discursivas de Lamartine e de Mota, suas origens e trajetórias dentro de seu contexto social.

Será preciso ainda, investir sobre as posições e relações desses dois intelectuais dentro de um campo intelectual nordestino e como estas podem ter interferido nas suas narrativas. Após, parte-se para análise dos discursos de cada autor e as posições tomadas ao narrar o sertão, e tal análise toma como condutores conceitos retirados de Yi Fu Tuan, como Topofilia (1980) e Paisagens do medo (2006).

---

<sup>1</sup> Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Doutoranda em história do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. E-mail: [samsilvasamara@gmail.com](mailto:samsilvasamara@gmail.com).



Isso posto, é oportuno discutir brevemente sobre análises que tiveram como foco diferentes perspectivas sobre o sertão e que ao mesmo tempo, abordam em seu escopo o trabalho dos intelectuais para constituição destas. Com base na leitura de Janaína Amado (1995), o termo ‘Sertão’ tem um caráter polissêmico uma vez que já foi utilizado para denominar espaços distintos em temporalidades diferentes. Nas regiões Norte e Sul, nomeou a zona limítrofe com os países Venezuela e Paraguai. Já no Sudeste e Centro-Oeste do Brasil foi utilizado para dizer das terras de conquista para os bandeirantes em busca de escravos e pedras preciosas durante o período colonial.

De acordo com Cortesão (1958, p. 28, apud AMADO,1995, p. 147), a categoria Sertão (ou Certão) era usada em Portugal no século XIV para delimitar regiões adjacentes aos núcleos urbanos, pouco frequentadas pelos habitantes destas cidades. Na América portuguesa, com o processo de colonização, essa espacialidade ganha mais nuances com os perigos representados por nativos, e animais selvagens aspectos de uma natureza indomada.

Amado (1995) ainda aponta que durante seu desenvolvimento como conceito, o Sertão foi frequentemente discutido em comparação ao litoral, nessa relação: primeiro, é constantemente colocado como um lugar inculto e incivilizado, distante da lei e da ordem. O texto de Amado traça, em sua breve extensão, um panorama diversificado dos usos da palavra Sertão, e aponta para questões analíticas como a oposição litoral / sertão e como em torno dela foram sendo construídas alteridades entre esses dois espaços. De forma não tão explícita, o texto também demonstra a importância da figura do intelectual e de como este se utiliza ou discute este espaço, seja em uma perspectiva cultural ou social,

Entre todos os Sertões que se verificam no interior do Brasil, queremos aqui dar destaque ao Sertão nordestino, região da caatinga e marcada por construções sociais e culturais bastante específicas. Apesar do processo de regionalização do Nordeste ter se iniciado a par-



tir das questões propostas pelo Movimento Regionalista de 1926, que propunha um resgate das raízes nordestinas radicadas na cultura e no histórico do círculo açucareiro e da Zona da Mata, a temática sertaneja também contribuiu para este processo, como aponta Albuquerque Júnior (2009). Isto se dá, em primeiro lugar, pela via institucional e política dentro das quais destaca-se a criação, em 1909, da Inspetoria de obras contra as secas: uma autarquia que viria trabalhar para sanar os impactos do fenômeno das secas que há séculos produziu calamidades na região, principalmente nos estados do Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba.

No movimento regionalista de 1926, havia a visão do Nordeste que se baseava no litoral da Zona da Mata e da cultura dos canaviais. Dentro desse campo estavam autores como Gilberto Freyre que, em livros como *O Nordeste* (1933), narrou as qualidades desse espaço como a terra dadivosa e úmida, o povo gordo, e tão doce como a cana que plantavam. Neste mesmo livro, o autor queixa-se do desprestígio e da dissolução desse quadro social e, mais importante, destaca um certo amargor pela ascensão daquele que ele chamaria de o 'outro Nordeste', ou seja, o Sertão nordestino.

Sendo assim, temos dois Nordestes convivendo dentro de uma mesma região, marcados por ambientes naturais díspares e por modelos de sociedade diferenciados. Neste embate entre as duas perspectivas, já destacamos um vencedor, o sertão. Porém, mesmo este espaço também será visto sob duas perspectivas. Para muitos de fora, vindos dos litorais úmidos, este espaço será visto levando em conta aspectos como as secas, as longas distâncias e a economia focada no criatório. Além da população afeita à violência, do cangaço à corrupção dos coronéis e à 'loucura' dos beatos.

Uma outra forma de ver o sertão vem dos que nasceram e viveram o espaço sertanejo para quem a terra, mesmo em sua secura, é bela. O criatório é visto como a economia mais integrada ao meio. As longas distâncias servem de inspiração para as trovas dos cordelistas e can-



tadores. Já o cangaço e o messianismo, são vistos como oportunidades para os coronéis demonstrarem sua força e astúcia, tais homens são trabalhados na perspectiva de patriarcas geradores de linhagens frutíferas, líderes de glebas que ultrapassam laços sanguíneos abrangendo funcionários e agregados das pomposas fazendas.

Isso posto, pretendemos nos aprofundar nestas duas perspectivas de sertão. Isto será feito tomando como foco as obras de dois autores nordestinos: Mauro Mota e Oswaldo Lamartine de Faria. Ambos escreveram suas obras entre as décadas de 1950 e 1970 e os dois escrevem sobre o sertão, porém, com perspectivas distintas.

### **MAURO MOTA, OSWALDO LAMARTINE E SUAS FORMAÇÕES SOCIAIS**

O pernambucano Mauro Mota nasceu em 1908 no Recife, passou sua infância no município de Nazaré da Mata localizado na região da Zona da Mata pernambucana. Oriundo de famílias tradicionais de pernambuco, seu pai foi promotor público e embora tenha perdido o cargo, suas relações familiares e pessoais renderam boas oportunidades de estudos para seus filhos; o mesmo se pode dizer de seu irmão mais novo, que se torna arcebispo de São Luís do Maranhão.

A marca da educação vai ser uma constante na trajetória de Mota. Seus estudos começam na escola Dom Vieira, ainda em Nazaré da Mata, e seguem no Colégio Salesiano e Ginásio do Recife, ambos no Recife. Cursou direito na Faculdade de Direito do Recife onde se formou em 1937, porém pouco exerceu a profissão. A leitura, tanto das biografias<sup>2</sup> quanto dos prefácios e orelhas dos livros de Mota, leva ao entendimento de que esse percurso de origem familiar, formação e transgressão da profissão, foi relativamente comum aos filhos das elites urbanas e

---

<sup>2</sup> São três as obras biográficas sobre Mauro Mota: *Diabruras de Mauro Mota* (1986) de Waldemar Valente; *Mauro Mota e seu tempo* (1987) de Nilo Pereira; e *Agitação Cultural: suplemento de Mauro Mota* (2001) organizada por Judeval Duarte.



rurais de Pernambuco, o que permitiu com que Mota acumulasse, ao longo de sua mocidade, um conjunto de amizades e relações

Além de carreira jornalística, Mauro Mota exerceu funções como administrador de instituições culturais como a diretoria do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (IJNPS), atual Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) e do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano (APEJE). Colaborou com o Conselho Pernambucano e Federal de Cultura. Foi membro da Academia Pernambucana de Letras e da Academia Brasileira de Letras, além de sócio correspondente em cerca de cinco outras academias de letras e dez institutos históricos e geográficos. Tudo isso no período entre as décadas de 1950 a 1980.

Portanto, pelas linhas aqui apresentadas é possível perceber Mota como sendo um indivíduo de uma origem social privilegiada entre a classe média e a alta. Seu percurso de formação, através das instituições por onde passou, o teria levado para uma carreira semelhante à de seu pai como promotor. Porém, como muitos em sua época, passa pela carreira de jornalista, e depois se emprega pelas mais diversas instituições intelectuais, tanto em Pernambuco, quanto em outros estados.

Esse apego em se filiar às instituições é um importante indício para se compreender as razões da escrita de Mota, uma busca constante por legitimação, afirmação, o intuito de constituir uma posição dentro do campo intelectual. Pouco se vê nos seus relatos, discussões pessoais, memórias de família a não ser citações esparsas de seu pai e sua mãe (MOTA, 1961). Os dramas familiares, se existiam, não deixavam marcas tão profundas a ponto de motivar a escrita. Seus principais temas, mesmo quando de uma escrita mais emotiva, são sempre a memória de uma vida intelectual, em meio a intelectuais revivendo o cotidiano de um *flâneur* pelas ruas de um Recife antigo. E mesmo o romance da cidade é dado pelo seu passado de grandes nomes da intelectualidade e suas instituições centenárias, “a luz do meio dia que não se repete em lugar algum” (MOTA, 1994, p. 49).





Já o norte-rio-grandense Oswaldo Lamartine de Faria, nasceu na capital do Rio Grande do Norte, Natal, em 1919. Apesar de dedicar grande afeto pelos sertões do Seridó, seu nascimento ocorreu em Natal, a capital potiguar. Seu pai, Juvenal Lamartine de Faria, era filho do Coronel Clementino Monteiro de Faria, um proprietário de terras da região do Seridó norte-rio-grandense. Sua mãe, Silvina Bezerra de Araújo Galvão, era filha do também coronel Silvino Bezerra de Araújo Galvão que exerceu considerável poder político na região seridoense. Desta forma, a origem social de Lamartine já começa prestigiada por essa árvore genealógica de coronéis sertanejos.

Juvenal Lamartine foi uma importante figura do contexto político da Primeira República exercendo cargos como senador, deputado e, por fim, governador do estado do Rio Grande do Norte, no período de 1927 a 1930. Porém, esse prestígio teve um preço com a chegada da Revolução de 1930'. Lamartine teve seu mandato cassado, sua vida e família ameaçada e teve que se exilar na Europa.

Oswaldo Lamartine foi afastado desses dramas familiares ainda muito cedo, desde seus 11 anos vivera em internatos, no Recife e depois no Rio de Janeiro. Porém, isso não impediu que tais questões o impacetassem. Mesmo idoso, Lamartine afirmava se lembrar dos sons da casa, quando as tropas revolucionárias entraram para procurar seu pai. Esses trágicos acontecimentos, somados à distância da terra natal e da família, despertaram em Lamartine um grande apego. Em sua escrita, este autor busca elaborar sua identidade através de um retorno aos referenciais do mundo sertanejo de seus avós coronéis e de seu pai.

Entender essa narrativa é importante, porém, é necessário ter em mente que ela é um produto do autor, de como ele se vê ou quer ser visto. Investigando-se os contextos em torno de sua família e de suas raízes, é possível enxergar um mundo não narrado de exploração: os coronéis sertanejos não eram figuras generosas, seus funcionários e agregados, na verdade, viviam sob a rigidez e o autoritarismo. Os governantes da Primeira República, como o próprio Juvenal Lamartine (LIN-



DOSO, 1986), viveram o contexto de uma política turbulenta, marcada pelo voto de cabresto, as fraudes eleitorais e os assassinatos e perseguições políticas mesmo antes da chegada da Revolução de 1930.

## **MAURO MOTA E OSWALDO LAMARTINE NO CAMPO INTELLECTUAL NORDESTINO**

Embora de gerações diferentes, os dois intelectuais, Mauro Mota e Oswaldo Lamartine, produziram seus textos numa mesma dinâmica. Com base nas discussões de Bourdieu (2007), ao estudar as produções de intelectuais é necessário localizar “no campo ideológico de que fazem parte e que exprime, de uma forma mais ou menos transfigurada, a posição de uma categoria particular de escritores na estrutura do campo intelectual, por sua vez incluído em um tipo específico de campo político” (BOURDIEU, 2007, p.184).

Um dos fatores que Bourdieu elenca como foco de constituição dos campos intelectuais, são as instituições. No caso nordestino, uma das instituições mais relevantes para entender as relações entre Mota e Lamartine é a Fundação Joaquim Nabuco. Criada e idealizada por Gilberto Freyre, em 1949, a fundação foi um espaço de interação e trânsito intelectual importante nas décadas seguintes, quando editou textos de autores de toda a região.

Mauro Mota foi seu diretor entre as décadas de 1950 e 1970. Em uma pequena publicação, *Cara e C'roa* (1974), ele relata acerca de tudo o que foi feito e publicado no decorrer de seu mandato. Encontra-se nesse texto, uma variedade de informações acerca de reformas e melhorias, mas o que mais chamou à atenção foram as obras publicadas. Além de inúmeros textos do próprio Mauro Mota, encontramos a primeira publicação de dois textos de Oswaldo Lamartine *A.B.C da pescaria em açudes no Seridó* (1961) e *Conservação de alimentos nos sertões do Seridó* (1963).

Esses indícios apontam em um nível mais singelo para uma relação, mesmo que institucional, entre Mota e Lamartine. Mas partindo



para outros elementos, eles permitem enxergar além. A posição de Mota dentro da fundação é de liderança e influência, Lamartine, por sua vez, está no início de sua carreira intelectual. Porém, em outro momento, Mota, em seu suplemento *Quatro páginas*, escrito para o Diário de Pernambuco, exalta as qualidades do jovem Lamartine a quem alcunha o valor de um “pesquisador já feito” (DUARTE, 2001, p. 112). Lamartine, por sua vez, coloca *Paisagens das secas* (1958) entre os de “mais importância para o Nordeste, principalmente o sertão da caatinga” (CAMPOS, 2001, p. 67).

Contudo, os dois autores possuem algo em comum, ambos se relacionam com outros dois personagens dentro do campo nordestino: Gilberto Freyre e Luís da Câmara Cascudo. A relação entre Freyre e Mota é importante para se compreender algumas das escolhas temáticas e ideias que Mota apresentará na sua escrita. Particularmente, no que diz respeito ao sertão, as visões apresentadas por Freyre em *Nordeste* (1937) mostram a terra como rígida, dura e causticante, em contraponto à doçura do massapé litorâneo. Além disso, comparar as duas sociedades, a do litoral e a do sertão, e elencar que até mesmo as dominações entre os donos das terras e seus subordinados eram macias e ordeiras, é outro contraponto aos modos duros e violentos dos sertanejos. O desapontamento deste outro Nordeste, sertão, ter tomado o lugar do litoral açucareiro na imagética da região é presente nos dois autores. Mota fala, inclusive com muito pesar, da comparação que Euclides da Cunha faz entre os sertanejos fortes e os mestiços neurastênicos do litoral (MOTA, 1968, p. 61-62).

Em função das dimensões deste texto, não prosseguiremos ao escrutínio dessa relação, porém ela merece um estudo aprofundado, pois pelos rastros colhidos entre textos e contextos, é possível dizer que embora tenham colaborado em uma grande quantidade de obras e instituições, Mauro Mota possivelmente enxergava em Freyre um adversário ou, ao menos, alguém a superar dentro do fazer intelectual.

Já a relação entre Lamartine e Cascudo, se estabelece por uma proximidade quase parental. O livro *De Cascudo para Oswaldo* (2005) ofere-



ce uma visão geral dessa relação, a forma sempre paternal de Cascudo ao tratar com o jovem Lamartine, e seu gênio forte. No que diz respeito aos sertões, a posição de Cascudo é bem mais aproximada do que a de Freyre. Ele dá ao sertão um lugar especial dentro de suas narrativas, e compartilha em grande medida os discursos da tradição familiar e cultura.

## ENTRE O SERTÃO DE NUNCA MAIS E O DESERTO EM COMBUSTÃO

Será possível relacionar a ideia da paisagem do medo com o pensamento de Mauro Mota sobre os sertões. A paisagem sertaneja é encarada com aversão por ser marcada, sobretudo, pelo evento climático da seca. Ter nascido no Recife e passando grande parte de sua infância no município litorâneo de Nazaré da Mata fez com que Mota tenha se acostumado a uma vida de água e verde em abundância; deste ponto de vista, a visão de uma terra ressequida e esturricada pelo sol aparenta realmente assustador. Além disso, tal estado de coisas leva à constituição de um cenário de pobreza onde reina a subsistência e a sobrevivência, a doença e a morte de animais, plantas e de seres humanos. São condições telúricas de uma natureza dura e impetuosa diante das necessidades humanas.

Em Mota, também podemos somar ao cenário calamitoso das secas, o medo da natureza humana. Sua opinião sobre os sertanejos é calcada na ideia de um povo rústico, agressivo e pouco evoluído, marcado pela violência da natureza, ele facilmente se envolve em brigas.

O sertão é uma espacialidade que chama à atenção de Mota, desde de seus primeiros escritos. Na apresentação do acervo de Mauro Mota na Fundação Joaquim Nabuco, Rita de Cássia Barbosa de Araújo discorre sobre um poema de Mota – “Nordestinismo”, de 1929, escrito para o *Timbaúba Jornal* –, afirmando que Mota usa uma das imagens da seca, da fome e da sede para representar aquele Nordeste de seu contexto, marcado pelas imagens constantes nos jornais, de grandes levas de re-



tirantes e flagelos produzidos pela estiagem. Logo, logo cedo em sua carreira intelectual, o sertão surge como uma paisagem dramática.

Mais tarde, nos anos de 1950 a 1951, ele integrou uma expedição do Departamento Federal de Obras Contra a Seca como jornalista. As notas de viagem compuseram uma matéria, “Roteiro do Cariri”, de 1951, para a Revista do Arquivo Público. Acessamos esse texto através de sua inserção na obra, *Imagens do Nordeste*, de 1961.

Por se tratar de notas de viagem, é alcançado o aspecto das impressões e sentimentos do autor perante a paisagem que se desdobra à sua frente. Por outro lado, por se tratar de uma viagem dinâmica, podemos entender o porquê de, em suas observações, o autor ser tão rígido com a região: são impressões de um estranho, não existe tempo para entender, há apenas o olhar rápido que somando uma vida de experiências litorâneas, uma formação cultural específica e um sentimento profundamente humano, geram um panorama assustador e profundamente incômodo.

Logo nos primeiros momentos do texto, Mota se dedica a reclamar das más condições locais. Ao pernoitar em um hotel, um funcionário informa que os lençóis estavam limpos, pois apenas dois hóspedes os haviam utilizado naquela semana.

Com o passar de uma noite desconfortável, Mota passa a construir seu panorama da região através de um pensamento que alia a precariedade das condições materiais às condições climáticas. Eis um trecho: “Lavando o rosto com uma garrafa de água imaginamos os desesperos da população fixa numa região que parece gemer em estado de permanente queimaduras de terceiro grau. A água das cacimbas ou dos rios foi sugada até a última gota” (MOTA, 1961, p. 29).

Da mesma forma como temos em Tuan (1980) a ideia de uma topofilia, um apego ao lugar, que pode se manifestar repentinamente, em um vislumbre aqui temos algo semelhante, mas em sentido oposto, tal sentido se estabelece como uma paisagem do medo (TUAN, 2006). Com apenas algumas horas de interação Mauro Mota se dá conta de um es-



paço opressivo, totalmente dispare de seus lugares de apego. A ideia de uma natureza hostil se esclarece para ele de forma súbita, e o faz expressar que “os livros não podem estabelecer com exatidão a amplitude desta realidade causticante” (MOTA, 1961, p. 29).

Surge em outro livro de Mota, *Paisagem das secas* (1958), um outro aspecto amedrontador da natureza sertaneja: as chuvas diluviais e as cheias dos rios temporários. Essa obra foi escrita sob encomenda do Comandante do Estado Maior e Comando das Forças Armadas, que propôs como tema “as condições da população nordestina, particularmente a sertaneja, em face das hostilidades da natureza e das medidas para atenuá-las” (MOTA, 1958, p. 11). Nesta obra, Mota vai em busca de uma escrita mais científica, como se propõe na introdução ao fazer um diagnóstico dos problemas da região.

Assumindo teses naturalistas e deterministas, assim como Gilberto Freyre (2013) que associa a fertilidade do massapé litorâneo às boas qualidades da civilização da cana do açúcar, Mota associará as condições naturais da seca aos os aspectos do banditismo e do messianismo sertanejo. Mota também associa a brutalidade da terra ao aspecto dos coronéis sertanejos, extremamente autoritários, incivilizados e corruptos. No entanto, estes serão constantemente comparados , em outras obras<sup>3</sup>, com os coronéis doces e cultos da cana de açúcar.

Assim, Mota estabelece que, embora seja marcado pelas secas, o sertão também pode padecer pelas chuvas. Quando surgem no horizonte as pesadas nuvens do inverno, o sertanejo enche-se de esperança, mas também de medo, sobretudo pela torrente das águas que podem levar a pouca terra agricultável, além disso, a cheia dos rios ou o rompimento de barragens e açudes geram grande preocupação dos habitantes que temiam por suas casas, terras e criações. Dos rios sertanejos, narrados nessa escrita por Mauro Mota, surgem como entes selvagens

---

<sup>3</sup> Em *Votos e Ex-votos: Aspectos da vida social do Nordeste* (1968) e em *Bê-a-Bá de Pernambuco* (1991).



imprevisíveis e ferozes em sua violenta aparição, o retrato fiel de uma natureza indomável e imprevisível.

Para Mota, a natureza não é a única coisa hostil no sertão, o medo da natureza humana (TUAN, 2006) também é expressado por Mota. A paisagem desolada pelo clima soma-se, nos beirais das estradas, a diversas cruces. Elas são memórias para aqueles que morreram, por acidentes ou pela ação de outros indivíduos. Seja por bala ou por faca, as estradas sertanejas se apresentam encharcadas de sangue diante de Mota que, horrorizado, contempla.

O medo do povo sertanejo vai muito além de sua agressividade, quando fogem das secas, os grupos de retirantes passam a ser massas indesejadas, e às vezes perturbadoras para os habitantes das capitais nordestinas. Com Recife não era diferente, a cidade, uma das mais importantes capitais da região, teve que lidar, ao longo sobretudo das décadas de 1930 a 1940 com grandes fluxos migratórios vindos do sertão. Sobre esse tema, Mota vai discutir tanto em *Votos e Ex-votos* (1968) quanto em *Paisagem das Secas* (1958). Para ele, isso constituiu graves efeitos sobre a paisagem recifense como o desmatamento para construção de habitações precárias, os Mocambos, além de uma sobrecarga nos sistemas de saúde, educação, entre outros. Assim, o excesso de população leva às doenças e à proliferação de diversos tipos de parasitas – para Mota, uma chaga na linda face da cidade.

A partir de agora, explora-se a dimensão da escrita de Lamartine, especialmente a forma como ele construiu as paisagens em seus textos, na relação com o Seridó – terra de suas origens e de sua identidade. Embora seja este um espaço amado, o sertão não foi um espaço vivido plenamente já que poucas foram as vezes que Lamartine o visitou, tendo seu contato mais concentrado na fase da infância.

Em seu livro *Sertões do Seridó* (1980), acompanhamos Lamartine em sua viagem pelos diversos aspectos do espaço e da sociedade seridoense de tempos passados. Neste sentido, ao construir a paisagem seridoense, influem muito a imaginação, a memória e o sentimento.



Ao contrário das descrições convencionais que definem a paisagem sertaneja com pinceladas de sofrimento e dor, a abordagem de Lamartine é a de um Seridó leitoso e hídrico. Suas brincadeiras são quase todas na água. Isso se deve talvez pela posição ocupada por seu pai dentro da hierarquia social daquela época uma vez que, além de político, Juvenal Lamartine também era proprietário rural e pecuarista, logo, ao contrário da maioria das crianças sertanejas, Lamartine tinha uma vida de poucas dificuldades.

Em suas páginas, frequentemente encontramos descrições que dão conta de um Seridó antigo marcado ainda por um modo de vida rústico, onde Lamartine imagina a rotina daquelas pessoas, em meio às práticas de plantar, colher e criar. Das casas de fazenda à imensidão dos “sertões do Seridó”, suas descrições trazem sempre uma dose de imaginação para completar seu panorama. Tudo isso permeado por um forte desejo de habitar tal lugar e tempo. Porém, por mais imaginação que o autor convoque, sua paisagem será composta por elementos físicos reais como o meio ambiente.

Em Lamartine podemos observar isso quando ele fala sobre o açude. Neste pequeno recorte do espaço seridoense, o autor identifica o coração pulsante da vida nos sertões. O açude é trabalhado por Lamartine como um oásis de vida em meio à paisagem ressequida do sertão “Espia-se a água se derramando líquida e horizontal pela terra adentro a se perder de vista” (FARIA,1980, p. 23).

Em um determinado trecho, é possível perceber como Lamartine fecha esse espaço ao usar a metáfora da moldura, delimitando o dentro e o fora dessa redoma. Dentro da miniatura, o escritor experimenta a topofilia, ao relatar através de todos os sentidos a paisagem do açude “O rio, estancado em açude, continua depois, verde sinuoso de capinzais, copas de mangueiras, leques de coqueiros ou canaviais penteados pelo vento. Milhões de metros cúbicos de água – doce, fria e cheirosa – é que água nos desertos também cheira” (FARIA, 1980, p. 23).

É importante ainda entender o impacto do percurso que passa pela Primeira República, a atuação dos políticos do Seridó, mais





especificamente de Juvenal Lamartine, sua subida e queda do governo do estado, todo o processo de luta pela narrativa de sua memória até chegar na forma como Oswaldo Lamartine, seu filho mais novo, adentrar nessa luta.

Todo esse processo nos ajuda a pensar sobre as motivações por trás de muitos dos componentes da sua forma de ver o mundo, especialmente no que diz respeito à trajetória da família de seu pai, as lembranças de 1930, e a saudade das coisas do sertão.

O contexto de crise de 1930 foi um elemento catalisador para essa elite seridoense, no momento em que parte desse grupo “exila-se” no Rio de Janeiro e passa a construir um discurso profundamente marcado pelo regionalismo e pelo ressentimento (MORAIS, 2013). Isso foi feito visando construir também uma diferença entre o tempo da tradição e o da modernidade, perversa e diluidora dos bons e sadios costumes. Essa “modernidade” pode ser entendida como uma analogia para todo o período posterior à Revolução de 1930 com seus interventores “estrangeiros”, ou seja, temos também uma alteridade sendo criada entre os nativos e os de fora.

Seus textos são carregados de emotividade e saudade das coisas passadas do *Sertão do nunca mais* (1980). Ele se vê como um exilado, alguém que foi apartado de sua terra natal. Para Said (2003), o exílio é um fenômeno complexo de grande historicidade. Trata-se de uma punição excepcional dada pelo Estado. Existem ainda várias situações que podem ser confundidas com o exílio. A primeira delas é a expatriação que diz respeito àqueles que saem voluntariamente de seus estados natais e o fazem por motivos sociais ou financeiros. Essas pessoas sofrem o peso do afastamento e buscam reconstruir seus referenciais de mundo, porém não sofrem as mesmas sanções dos exilados já que não são impedidos de voltar para casa. É o oposto do que acontece com os refugiados, condição comum às vítimas da guerra contemporânea em que são expulsos de seus países em grupos.

Lamartine (2001) se considera um expatriado no sentido de que ele foi voluntariamente viver em outras localidades, motivado por ques-



tões de oportunidade financeira. Ele tem a possibilidade de voltar, mas não o faz por que possui uma vida estabelecida nesses lugares.

## CONCLUSÃO

Neste estudo, analisamos duas perspectivas divergentes sobre o Sertão: o sertão do nunca mais de Oswaldo Lamartine de Faria e o deserto em combustão apresentado por Mauro Mota. Essas duas visões tiveram suas condições de possibilidades nas formações sociais e discursivas que os dois autores tiveram acesso. Demonstramos também, como cada autor arregimentou visões sobre si mesmos e sobre seu fazer intelectual, baseadas em ideais e objetivos próprios. Além disso, foi possível enxergar como a inserção dos dois autores em um campo intelectual nordestino nas décadas de 1950 a 1980 favorecem relações com outros intelectuais e o compartilhamento de visões acerca do sertão, sendo elas positivas ou negativas.

## REFERÊNCIAS

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

AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 145-151, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMPOS, Natércia (Org.). **Em alpendres de Acauã**: Conversa com Oswaldo Lamartine. Fortaleza: Imprensa Universitária/UFC- Natal: Fundação José Augusto, 2001.

FARIA, Oswaldo Lamartine de. **Sertões do Seridó**. Brasília: Senado federal Centro Gráfico, 1980.

FARIA, Juvenal Lamartine de. **De Cascudo para Oswaldo**. Natal: Mossoroense, 2005.

SOUZA, Candice Vidal e. **A pátria geográfica**: sertão e litoral no pensamento social brasileiro. 2. ed. Goiânia: Ed. UFG, 2015.



FREYRE, Gilberto. **Nordeste**: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do nordeste do Brasil. São Paulo: Global, 2013.

LINDOSO, José Antônio Spinelli. **A reação da Oligarquia Potiguar ao modelo centralizador de Vargas**: 1930-1935. 1986. 370 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Ciências Sociais, Universidade de Campinas, Campinas, 1986.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, E. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 46-60.

MOTA, Mauro. **Paisagem das secas**. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1958.

MOTA, Mauro. **Imagens do Nordeste**. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

MOTA, Mauro. **Bê-a-Bá de Pernambuco**. Recife: Massangana, 1991.

MORAIS, Helicarla Nyely Batista. **Memória ressentida**: entre o heroísmo e o esquecimento, os norte-rio-grandenses reescrevem e inscrevem sua história no pós-1930. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27. 2013, Natal. **Anais...** Natal: Anpuh, 2013. p. 1 - 15.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. São Paulo: DIFEL, 1980.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. São Paulo: Unesp, 2006.



# SER FOTÓGRAFO NO SERTÃO: LIDENÍCIO RIBEIRO E O OFÍCIO DA FOTOGRAFIA EM JACOBINA

 Abner Uziel Viana Souza<sup>1</sup>

 Valter Gomes Santos Oliveira<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

**E**sta pesquisa está alinhada aos estudos historiográficos que procuram dimensionar o desenvolvimento da fotografia a partir do que se convencionou chamar de circuito social da fotografia. Compreendemos por tal conceitualização como todo o processo de criação, circulação e consumo, tanto das fotografias em si, como de artefatos que compõem o universo das imagens técnicas (MAUAD, 2005, p.138). O estudo relaciona-se diretamente com um dos profissionais mais representativos para o circuito social da fotografia em Jacobina, no sertão baiano.<sup>3</sup>

Lidenício Ribeiro nasceu em 1946, na zona rural de Piritiba, e chegou à Jacobina ainda criança, para continuar seus estudos e começa a trabalhar como ajudante no ateliê fotográfico de seu tio Juventino Rodrigues, o primeiro profissional a instalar e manter um estúdio na

---

<sup>1</sup> Universidade do Estado da Bahia. Graduando em História. Bolsista Picin de Iniciação Científica.

<sup>2</sup> Universidade do Estado da Bahia. Doutor em História. Professor Adjunto.

<sup>3</sup> O município de Jacobina está localizado no norte da Bahia, distante 330 km da capital do Estado. Sede uma microrregião no atual território de identidade do Piemonte da Diamantina, Jacobina é o mais antigo município dos sertões baianos, tendo sido instalada sua vila no ano de 1722 e sua elevação à cidade, em 1880.



cidade nos anos 30 (OLIVEIRA,2016). Em 1960, com pouco mais de treze anos de idade, Lidenício Ribeiro dava os primeiros passos para seguir mais tarde o ofício da fotografia e atuando na profissão até meados dos anos 2000. Enquanto esteve ativo, foi responsável por realizar séries de retratos da sociedade, registros das múltiplas manifestações socioculturais e o desenvolvimento do tecido urbano de Jacobina.

O historiador Boris Kossoy (2007) ressalta a importância de se pesquisar o que ele caracteriza de “fotógrafos anônimos”, indivíduos que estão fora dos grandes circuitos, pois tais investigações trazem contribuições não apenas para o desenvolvimento da história da fotografia em si, como também promove um resgate da memória histórica e fotográfica do país. Dentro do panorama do circuito social da fotografia, os registros de Lidenício Riberio são de inestimável importância para se compreender como o mercado fotográfico se desenvolveu nas últimas décadas do século XX, mas também como os documentos iconográficos registraram marcos importante para se entender determinados aspectos da história local.

## O OFÍCIO DA FOTOGRAFIA EM JACOBINA

O desenvolvimento da pesquisa foi guiado por duas perspectivas metodológicas: o método quantitativo serial – para a análise dos documentos fotográficos – e, o uso da História Oral – aplicada na transcrição e análise de uma entrevista realizada com o fotógrafo Lidenício Ribeiro. Todas as fontes consultadas e utilizadas encontram-se sob a guarda do Núcleo de Estudos de Cultura e Cidade (NECC), na Universidade do Estado da Bahia, através do projeto Circuito Social da Fotografia nos Sertões Baianos. As fotografias trabalhadas nesta pesquisa já tinham sido previamente digitalizadas pela filha do fotógrafo, Andrea Felix Ribeiro Souza (2010), como parte do seu Trabalho de Conclusão de Curso em História e compõe hoje a parte majoritária já organizada de todo o acervo doado pelo profissional ao projeto, em 2018. Por conta da Covid-19,



esse acervo ainda se encontra em fase de digitalização e catalogação.

Além de algumas entrevistas realizadas com o fotógrafo nos anos de 2005, 2006 e 2011, foi realizada e gravada uma nova entrevista em 2020 com o objetivo de sanar algumas dúvidas sobre sua vida profissional<sup>4</sup>. As entrevistas foram alicerçadas e cuidadosamente pensadas pra que estivessem dentro de parâmetro ético atribuído ao campo da História Oral (PORTELLI, 1997). De modo Geral, elas tiveram um caráter semiestruturado onde as perguntas que seriam direcionadas foram previamente desenvolvidas, porém, no momento de suas realizações foi respeitado o fluxo de consciência e o tempo de fala do fotógrafo com o mínimo de intervenção necessária.

A fotografia enquanto fonte histórica demanda por parte do pesquisador metodologias que consigam dar conta das diversas variáveis que envolvem a produção de um documento imagético e a sua perenização através do tempo. Tendo em vista tais problemáticas, fez-se necessário compreender a produção fotográfica de Lidenício Ribeiro ao longo das décadas de atuação. Assim, para além da realização e análise das entrevistas com o fotógrafo, foram utilizadas um número total de 805 fotografias de sua autoria – produzidas entre as décadas de 1960 e 1980 – que fazem parte de parte do seu acervo disponível no NECC.

Para se entender de forma assertiva a produção imagética de um fotógrafo (ou meio de comunicação midiático que faça uso de fotografias de forma periódica) é importante que se atribua a noção de série/ coleção, visto que a fotografia para ser analisada de forma crítica e contextualizada, não deve limitar-se a um único registo ou exemplar (MAUAD, 2005, p, 139). Dessa forma, o acervo foi mapeado seguindo algumas categorias: distribuição quantitativa das fotografias; quantitativo de fotografias por temas; quantitativos de fotografias por tipo

---

<sup>4</sup> As primeiras entrevistas foram realizadas por Valter Gomes Santos de Oliveira e a última, por Abner Uziel e Joedi Makson. Todas foram transcritas e se encontram no acervo do Núcleo de Estudos de Cultura e Cidade.



suporte (negativos e papel) e quantitativo de fotografias por local. Esse mapeamento proporcionou uma ampliação da ótica do universo imagético produzido por Lidenício Ribeiro na segunda metade do século passado. Como um fotógrafo radicado nos sertões baianos, as fotografias de Ribeiro seguem algumas linhas do que estava sendo produzido nos grandes centros do país (e de fora). Seus registros dão conta das transformações vividas pela cidade, das manifestações culturais, dos eventos sociais e políticos e dos retratos da sociedade.

Estudar a trajetória de um fotógrafo implica analisar os processos de produção das suas obras ao longo das décadas e entender a categoria social a qual o mesmo está associado (documental, jornalismo, arte) pois, o grau de controle da técnica do aparato fotográfico estará diretamente ligado ao resultado do produto final e a sua capacidade de comunicação (MAUAD, 2005). Assim, foi necessário compreender de maneira mais assertiva os registros de Lidenício Ribeiro.

O acervo fotográfico organizado por Andrea Felix Ribeiro Souza (2010) - e que foi a base de análise dos documentos fotográficos dessa pesquisa - tem um total geral de 856 fotos. Contudo, desse número foram identificadas 805 fotografias de autoria de Lidenício Ribeiro. As 51 fotografias restantes são de autores próximos a ele, como: Juventino Rodrigues, Aurelino Guedes e Eliezer Rodrigues.

Assim, após analisadas individualmente, foi realizado um mapeamento das fotografias de modo que os registros indicam os caminhos que Ribeiro seguiu dentro do seu ofício. Abordando quatro aspectos:

- I. Distribuição quantitativa das fotografias;
- II. Quantitativo de fotografias por temas;
- III. Quantitativo de fotografias por tipo suporte (negativos ou papel);
- IV. Quantitativo de fotografias por local.

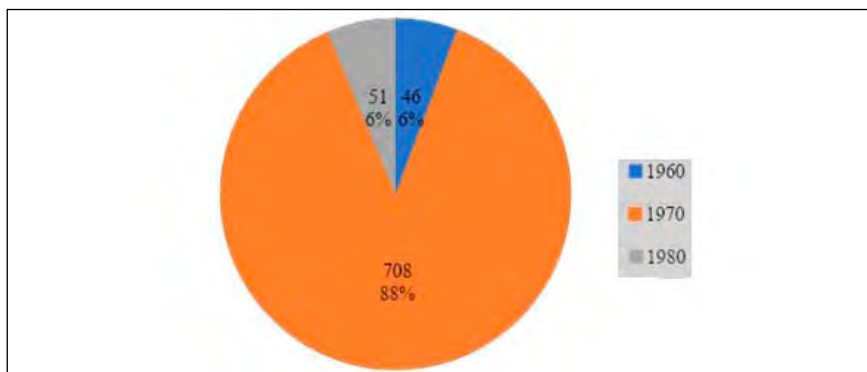


Tabela 1. Organização original do acervo de Lidenício Ribeiro

Temáticas	Nº de negativos	Nº em papel	Total
7 de setembro	Negativos = 23	Papel = 19	Total = 42
C.E.D.B.C	Negativos = 100	Papel = 28	Total = 128
Crimes e Acidentes	Negativos = 3	Papel = 1	Total = 4
Dramatizações	Negativos = 2	Papel = 0	Total = 2
Esportes	Negativos = 11	Papel = 11	Total = 22
Eventos	Negativos = 0	Papel = 2	Total = 2
Família	Negativos e Vidros = 62	Papel = 5	Total = 67
Feira Livre	Negativos = 9	Papel = 0	Total = 9
Formaturas	Negativos = 43	Papel = 20	Total = 63
Igreja Católica	Negativos = 8	Papel = 11	Total = 19
Lions Club	Negativos = 1	Papel = 5	Total = 6
Micareta	Negativos = 73	Papel = 12	Total = 85
Parque de Exposição e Animais do Campo	Negativos = 13	Papel = 6	Total = 19
“Política”	Negativos = 0	Papel = 9	Total = 9
Retrato de Pessoas (Crianças e Grupo de Pessoas)	Negativos = 32	Papel = 90	Total = 122
São João	Negativos = 3	Papel = 8	Total = 11
Tiro de Guerra	Negativos = 49	Papel = 11	Total = 60
Urbanização de Jacobina	Negativos = 132	Papel = 3	Total = 135

Fonte: elaboração do autor

Gráfico 1. Distribuição numérica das fotografias ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980



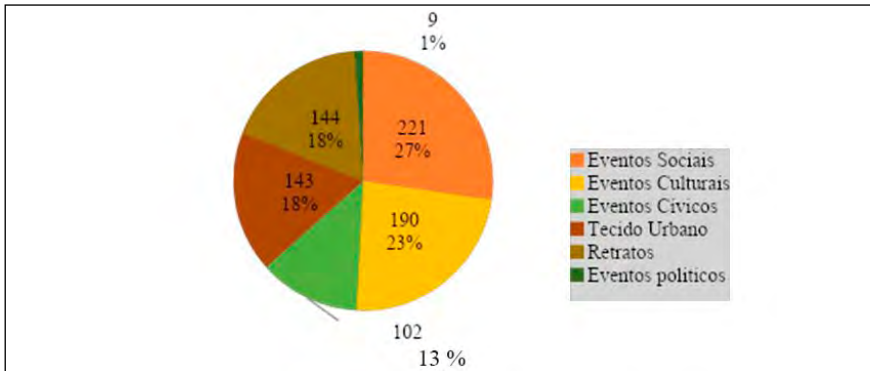
Fonte: elaboração do autor





Foi em meados da década de 1960 que Ribeiro iniciou no ofício de fotógrafo, ainda como ajudante de seu tio Juventino Rodrigues nas atividades diárias ligadas ao estúdio fotográfico ou na realização de fotografias ao ar livre, auxiliando com o maquinário fotográfico. Não tardou para que Lidenício Ribeiro, envolto naquele universo imagético rotineiro do seu tio, começasse também a fotografar. A partir desse momento, a fotografia fez parte de toda a sua vida, sendo a única profissão que exerceu até o dia de sua aposentadoria. No gráfico 1 é possível perceber que há um número maior de fotografias produzidas na década de 1970 (708 fotografias, representando 88% do seu acervo), pois foi nesse momento que começou a se profissionalizar e passou a ser um dos fotógrafos mais requisitados de Jacobina.

Gráfico 2. Distribuição das fotografias por tema (1960-1980)



Fonte: elaboração do autor

Originalmente, o acervo de Ribeiro foi dividido em 18 categorias temáticas (Tabela 1); porém, propus uma reorganização das fotografias em 6 grandes temas que dão conta do universo fotográfico produzido por Ribeiro (Gráfico 2).

Todas as fotografias de autoria Lidenício Ribeiro foram reorganizadas nessas novas categorias, possibilitando assim uma visão mais ampla dos registros do fotógrafo. Assim, na categoria aqui chamada de



*eventos sociais* (27% das fotografias), estão as fotografias de casamentos, batizados, formaturas e aniversários. Na categoria *eventos culturais* (23% das fotografias), estão dispostas as fotografias de diversos momentos da vida cultural Jacobinense como a *Micareta* (evento tradicional da cidade que acontece todos os anos) e apresentações de artistas musicais que tiveram suas passagens pela cidade e registradas por Lidenício Ribeiro. Na categoria *eventos cívicos* (13% das fotografias), estão os registros das manifestações sociais em dias representativos e culturalmente comemorados em âmbito nacional, como os típicos desfiles de 7 de setembro e, em âmbito municipal, a comemoração do centenário da cidade de Jacobina. Na categoria *tecido urbano* (18% das fotografias) foram separados os registros que Ribeiro realizou do desenvolvimento da cidade, sobretudo nas últimas décadas do século XX. O menor índice de registros fica pra categoria de *eventos políticos* (1% das fotografias). Na última categoria, aqui nomeada de retratos (18% das fotografias) estão prementes os registros que Ribeiro realizou por encomenda dos seus clientes, seja em seu estúdio ou na casa do fotografado, bem como ao ar livre em momentos de lazer.

Gráfico 3. Distribuição quantitativa das fotografias por local (cidade/Estado), 1960-1980

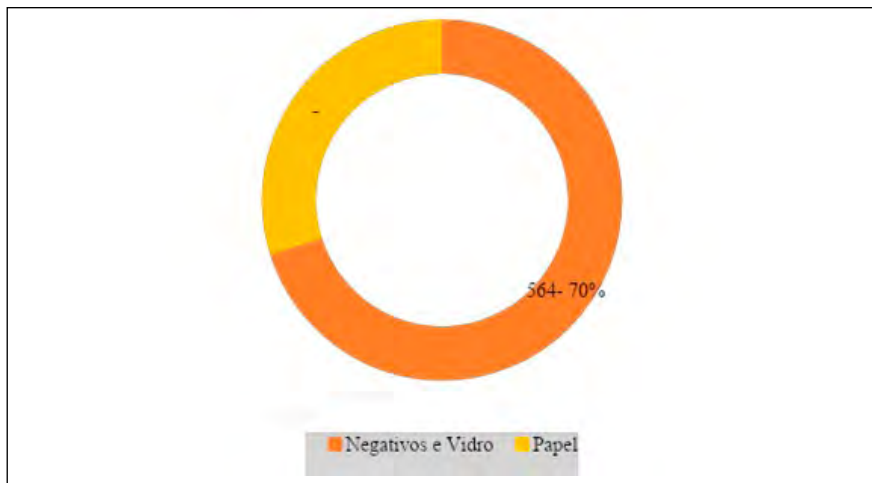


Fonte: elaboração do autor



Apesar de residir e trabalhar a maior parte de sua vida na cidade de Jacobina, Ribeiro marcou passagem por outras cidades e Estados do país. Um acontecimento significativo para sua vida profissional foi quando em 1968 (ao lado do seu irmão Eliezer Rodrigues) mudou-se para São Miguel Paulista, bairro da zona leste da cidade São Paulo. Lá se aprimorou a partir do que aprendeu com tio-mestre no sertão baiano, permanecendo até 1974. Enquanto esteve em São Paulo, Ribeiro exerceu o ofício de fotógrafo com atividades mais ligadas ao estúdio *Foto Ribeiro* que fundou junto com seu irmão e sócio. A estadia de Ribeiro em São Paulo pode ser compreendida como um dos fatores que ajudaram a impulsionar sua popularidade em Jacobina quando do seu retorno, aliado também ao fato de ser o sobrinho de Juventino Rodrigues. Ainda que o maior número de fotografias realizadas por Ribeiro entre as décadas de 1960 e 1980 sejam da cidade de Jacobina (791 registros) é a cidade de São Paulo que apresenta o segundo maior índice de fotografias (26 registros), dado atribuído a estadia de seis anos na grande metrópole brasileira.

Gráfico 4. Número de fotografias por tipo de suporte (1960-1980)



Fonte: elaboração do autor



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lidenício Ribeiro pode ser definido como um espectador privilegiado da Jacobina do século XX. Paralelamente aos registros realizados sob encomenda da população local e dos diversos eventos do universo multicultural da cidade, o fotógrafo esteve atento as ações modernizantes impostas pelo tempo ao espaço urbano Jacobinense e, de forma intencional apontou as lentes de sua câmera a determinados pontos que ao longo das décadas passaram por significativas mudanças, registrando o “antes e depois” da cidade, contribuindo assim para a ampliação da visualidade da cidade.

Maria Inez Turazzi (1998) diz que nos diversos países em que se desenvolveu, a cultura fotográfica esteve intrinsecamente ligada ao ato de preservação dos monumentos históricos. Para muito além dos registros ligados ao material, a fotografia constitui-se em um recuso imagético formador do sentimento de identidade/pertencimento cultural. É um instrumento constituinte do imaginário regional. Jacobina enquanto cidade com uma significativa e representante cultura fotográfica, teve um grande número de fotógrafos que contribuíram para a perenização da visualidade da cidade ao longo do século XX. Sem dúvidas, Lidenício Ribeiro está entre os que mais contribuíram para essa cultura, tanto com os seus registros quanto com o seu ofício por mais de 50 anos.

## REFERÊNCIAS

KOSSOY, Boris. “Por uma História Fotográfica dos Anônimos”. In **Os Tempos da Fotografia: O Efêmero e o Perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007

MAUAD, Ana Maria. “Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX”. In **Anais do Museu Paulista**. São Paulo.v.13. n.1.p. 133-174. jan. - jun. 2005.

OLIVEIRA, Valter de. ““Executa, com esmero, retratos em todos os typos e pelos melhores preços”: arte e ofício de photographos nos sertões baianos”. In **Revista Perspectiva Histórica**, N°7, janeiro/junho de 2016



OLIVEIRA, Valter de. “Memória fotográfica de Jacobina: investigações sobre os fotógrafos e suas obras na cidade”. In SAMPAIO, Alan; OLIVEIRA, Valter de. **Arte e Cidade: imagens de Jacobina**. Salvador: EDUNEB, 2006.

PORTELLI, Alessandro. “Tentando aprender um pouquinho. Algumas reflexões sobre ética na história oral”. In **Projeto Histórias** (15). São Paulo, 1997, pp. 13-49

SOUZA, Andréa Félix Ribeiro. **Acervo Lidenício Félix Ribeiro**. Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em História. Jacobina: UNEB, 2010.

TURAZZI, Maria Inez. “Uma Cultura Fotográfica”. In **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Nº 27, Rio de Janeiro, 1998.



# “LHE BOTO NO SERVIÇO MILITAR PRA TU APRENDER A TER JEITO DE MACHO”: ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO DO SERTÃO E DO SERTANEJO EM BIG JATO

 Ravenna Rodrigues Cardoso<sup>1</sup>

 Maria Leopoldina Dantas Máximo<sup>2</sup>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo analisar as formas de representações postas sobre o sujeito sertanejo e o lugar entendido como sertão no filme *Big Jato*. Esse filme é fruto do livro publicado no ano de 2012, que é uma obra literária com elementos autobiográficos do escritor e jornalista Xico Sá, brasileiro, nascido no ano de 1962, no Estado do Ceará, mais precisamente na cidade de Crato, região do Cariri, situada no extremo sul do referido Estado. A obra de Xico Sá é uma narrativa acerca de suas memórias de infância vividas nesse recorte espacial no interior, nesse lugar, no sertão nordestino, o menino Francisco narra suas experiências como o rock, o amor as pessoas que o rodeia e as paisagens, bem como tenta lidar com as constantes cobranças do Pai sobre o que ser e como ser.

---

<sup>1</sup> Mestranda em História pela Universidade Federal do Maranhão. Bolsista CAPES. Email: ravennacardoso21@gmail.com.

<sup>2</sup> Mestranda em História Social pela Universidade Federal do Ceará-UFC. Bolsista FUNCAP. E-mail: Leopoldina.desenho@gmail.com.



O autor utiliza um nome fictício para a cidade, a saber, tanto no livro como no filme ela é chamada de Peixe de Pedra. Essa referência se da em razão de a região do Cariri ser uma área rica em fósseis. A obra fílmica foi baseada nesse livro, e no que tange a direção do longa-metragem, essa foi realizada pelo cineasta brasileiro Cláudio Assis, nascido no ano de 1959, no interior do Estado de Pernambuco, estreando nos cinemas no ano de 2016.

O filme retrata as histórias contadas pelo menino Chico, como nos revela o autor “A história é lembrada por um menino e seu tio doidão beatlemaníaco. Todo mundo tem um tio doidão beatlemaníaco” (SÁ, 2012, p.9). As vivências do menino acontecem na dicotomia entre seu pai, um homem que acredita que somente o trabalho duro é motivo de honra para um “cabra macho”, e seu tio Nelson, que mesmo estando no interior, na década de 1970 é fortemente influenciado pelo rock, principalmente os Beatles e diferentemente do seu irmão, ele acredita que o trabalho é uma opressão do mundo capitalista.

Para versar sobre as representações, faremos uso do conceito de Roger Chartier, em suas formulações, é elaborado o conceito levando em conta as posições de dominação de um grupo por outro e das relações de poder que as atravessam, daí a possibilidade de analisar as representações, por um lado, como incorporação sob forma de categorias mentais das classificações da própria organização social, e por outro, como matrizes que constituem o próprio mundo social, na medida em que comandam atos, definem identidades (CHARTIER, 1990, p.18). Chartier nos elucida ainda que “A representação é um instrumento de conhecimento mediato que faz ver o objeto ausente através de sua substituição por imagem capaz de reconstruir em memória e de figurar tal como ele é” (CHARTIER, 1990, p.20).

A metodologia empregada para esse trabalho parte dos pressupostos dos critérios estabelecidos para análise fílmica de Ismael Xavier, ele nos alerta que “o cinema não foge à condição de campo de incidência onde se debatem as mais diferentes posições ideológicas” (XAVIER, 2005, p 13).



O trabalho encontra-se dividido em dois momentos, no primeiro tópico versaremos sobre as potencialidades do uso do cinema enquanto fonte histórica, traçando um breve percurso sobre sua emergência e a importância dos seus usos para a historiografia. No segundo tópico analisaremos a obra *Big Jato*, utilizada aqui como fonte tanto o livro como o filme. Com isso, há um aspecto que devemos elucidar inicialmente, por se tratar de uma produção fílmica que tem como base um livro, nesse caso, o conhecimento e o uso do conteúdo de ambos se faz elementar para a realização da pesquisa, visto que mesmo em se tratando de um material que oferece as bases para a produção de um outro, livro e filme, respectivamente, esses não teriam como ser reproduzidos no cinema de maneira fidedigna, pois temos aqui implicações tanto técnicas como de outras ordens.

## O AUDIOVISUAL COMO FONTE HISTÓRICA

A partir dos mecanismos e processos que gestaram a possibilidade do início à reprodução de imagens em movimento, em fins do século XIX, o cinema passou e passa por constantes modificações, evoluindo no que tange às técnicas e maneiras de reproduzir suas narrativas, suas histórias, ampliando, assim, sua função como meio de comunicação e como fontes de pesquisas históricas. O audiovisual como fonte histórica se configura como uma possibilidade de análise para a História. É de conhecimento dos historiadores, que durante muito tempo o que prevaleceu como sendo fonte histórica foram os documentos tidos como oficiais, a escola positivista privilegiava a História dos grandes homens e dos grandes feitos, que era escrita com base na documentação oficial e em formato textual.

Com as mudanças no pensar e no fazer/escrever a História, com a inserção de outros sujeitos históricos e diversos tipos de documentos que passaram a ser considerados fontes para os historiadores, hoje nos é possível analisar filmes, músicas e documentários dentre tantos outros





produtos de mídia audiovisual, ou seja, o campo de documentos e fontes alargou as possibilidades para as investigações no campo da História.

No que tange ao uso das mídias, esses ganharam maior notoriedade nos estudos históricos e passam a ser vistos como fonte histórica a partir da terceira geração da Escola dos Annales, tendo como um dos principais pensadores dessa questão o historiador francês Marc Ferro, sobre o uso de imagens – em movimento ou não – ele nos aponta que:

Partir da imagem, das imagens. Não buscar nelas somente ilustração, confirmação ou o desmentido do outro saber que é o da tradição escrita. Considerar as imagens como tais, com o risco de apelar para outros saberes para melhor compreendê-las. Os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as escritas, depois as não-escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual é a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aquilo que aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História. (FERRO, 1971, p. 83)

Como nos alerta Ferro, é necessário ter um olhar aguçado, crítico, de modo que o pesquisador não se coloque numa posição objetivista nem subjetivista em seus trabalhos, é preciso, para isso, que se tenha cuidado tanto ao pensar a metodologia dos usos dos audiovisuais, como nas indagações e problemáticas elencadas quando da análise do filme em si. Ou seja, ao optar por trabalhar com esse tipo de documento o historiador deve levar em consideração muitos pontos, e a principal dessas é de que as imagens em movimento, os planos e as cenas, não são representações fidedignas da realidade, de um grupo social ou mesmo de um fato histórico, vide os documentários. Esse tipo de trabalho requer um olhar aguçado para os mais variados usos, as apropriações e as formas de representação da imagem e dos discursos.



Para o historiador José d'Assunção Barros, o cinema se constitui como fonte inesgotável para as investigações e para pesquisas na historiografia, o cinema é uma parte do processo sociocultural, para ele:

O Cinema podia ensinar aos historiadores um novo modo de fazer a História e de representá-la, e a História podia ensinar ao Cinema um novo modo de seu auto-perceber historicamente e como fenômeno-processo em contínua transformação. Por fim, nessa relação de mútua transformação, Cinema-História constituiria algo novo, não apenas um novo objeto de estudo ou apenas um novo campo de saber, mas uma nova forma de examinar os seus termos e considerar o que um campo poderia incorporar do outro. (BARROS, 2008, p.2)

De acordo com Assunção Barros, entre essa relação poderia existir uma troca mútua dentro dos limites de correspondência cognitiva e cultural que envolve essa prática de uso do cinema como fonte de pesquisa, bem como do cinema, sendo expressão e representação dos diversos tipos de manifestação da vida humana, poderia aprender com a própria História. “O Cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas também um ‘meio de representação’. Através de um filme representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, ou seja, um mundo imaginário”. (BARROS, 2008 p. 3.)

Para além do uso do cinema e dos mais diversos tipos de mídias na pesquisa, não podemos deixar de mencionar a potencialidade dos filmes e documentários em sala de aula, a utilização, especificamente, nesse caso, entendidos como dispositivo pedagógico para o próprio ensino de história, tendo em vista que algumas produções possuem um caráter educativo e didático sobre fatos históricos, se constituindo, dessa maneira, uma possibilidade de recurso didático para auxiliar os professores. Salvo os cuidados que são propriamente necessários para tal utilização de filmes para essa finalidade, esses têm um potencial para estar também na sala de aula e incrementar a forma de ensinar História.



Assim, ao refletirmos, por exemplo, em uma aula cujo conteúdo seja a Segunda Guerra Mundial, os filmes/documentários que foram produzidos sobre esse fato histórico podem ser utilizados como material de apoio para os professores, que tradicionalmente usam o livro didático, bem como o uso de músicas para explicar esses acontecimentos, obviamente de forma crítica, ao inserir um produto audiovisual no ensino de História, não se deve, por exemplo, deixar que o produto de mídia fale por si, pois sabemos que esses são, como nos alerta Assunção Barros, “expressões e representações” de um determinado fato ou acontecimento, e não pode dar conta da realidade tal e qual aconteceu, assim como a própria historiografia não o faz.

Eis o caráter potencial dos audiovisuais na pesquisa e no ensino, postos também os desafios que ele requer, como a observância de onde, porque e por quem foi produzido. Para o historiador Marcos Napolitano, no que tange a relação entre cinema e História, ele nos elucida que “O cinema descobriu a História antes de a História descobri-lo como fonte de pesquisa e veículo de aprendizagem escolar” (NAPOLITANO, p. 240, 2015). Nesse sentido, o autor nos atenta para o fato de que antes mesmo da possibilidade de historiadores utilizarem o cinema como fonte histórica, esse já reproduzia fatos e acontecimentos considerados históricos em obras fílmicas e documentários, pois não é raro reconhecermos, atualmente, um certo fascínio dos produtores e cineastas nesse gênero para suas produções.

No caso da análise da representação do sertão e do sertanejo, foco do presente trabalho, ele é representado de maneira semelhante em quase todas as mídias e na TV aberta. Na obra *A invenção do Nordeste e outras artes*, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, ao falar da sua inquietude quanto a construção de imagens sobre o Nordeste e o nordestino diz que

A novela das oito horas é mais uma vez sobre o “Nordeste”, pois lá estão presentes o coronel, muitos tiros e tocaias, o padre, a cidade-



zinha e todos os personagens falam “nordestino”, uma língua formada por muitos sotaques postíços e acentuado, e um conjunto de expressões pouco usuais, saídas do português arcaico, de uma determinada linguagem local ou de dicionários de expressões folclórica, de preferência. Mudemos de canal à procura de um noticiário, está havendo seca no Nordeste. Que bom, temos a terra gretada para mostrar, a caatinga seca com seus espinhos e crianças brincando com ossinhos, como se fossem bois, chorando de fome, dá até para repórter chorar também, e quem sabe, promover mais uma campanha eletrônica de solidariedade. (ALBUQUERQUE, 2001, p.19-20)

Durval Muniz de Albuquerque nos aponta, de forma descritiva, um passo a passo do roteiro da TV aberta, de forma crítica ao longo da sua obra, ele desnuda toda essa estereotopia acerca de um lugar específico, o Nordeste brasileiro, lugar constantemente associado a seca, a fome, e a pobreza. Esse recorte espacial que compreende o Nordeste brasileiro é apresentado e representado tendo sua maior parte, denominada de Sertão, a saber, toda a região interiorana desse recorte espacial, de forma quase independente ao nível social e econômico que dada região desponte, se estiver no interior é entendido como Sertão. Ainda segundo Durval Muniz “O Nordeste nasce do reconhecimento de uma derrota, é fruto do fechamento imagético-discursivo de um espaço subalterno na rede de poderes, por aqueles que já não podem aspirar o domínio nacional” (ALBUQUERQUE, 2001, p.69). Seguindo essa linha, as produções fílmicas e jornalísticas incorporam, constantemente, a imagem do sertão e do sertanejo como a que se tem no imaginário social, um podendo ser entendido como reflexo do outro.

### **“SERTANEJO FORTE É AQUELE QUE PARTE SABE DEUS PRA ONDE”: A REPRESENTAÇÃO DO SERTÃO E DO SERTANEJO EM BIG JATO**

Em Big jato, tanto no livro como no filme, nos é apresentado, ao longo da narrativa, o ideal de masculinidade e de virilidade do “cabra



macho”, o personagem Chico e o seu irmão, David, são constantemente repreendidos por não apresentarem de forma nítida esses aspectos de masculinidade imaginado/desejável para o sertanejo. No caso de Chico, a forma com que é percebida e nos revelada a falta desses atributos é proveniente do seu gosto pela poesia, pela música e pela arte de uma forma geral, seu pai, Francisco – mas que na trama é conhecido como O Velho – repudia os gostos do menino por acreditar que poesia e coisas dessa natureza não o levarão a lugar nenhum em termos de progredir na vida.

Chico é um menino sonhador que quer ser poeta, apesar da repressão do pai, em contrapartida, o menino recebe o apoio do tio, o Nelson, que é irmão gêmeo do Velho. Nelson potencializa de forma positiva, constantemente encorajando no garoto tudo aquilo que o pai renega e tem repulsa. Há, no longa-metragem, a dualidade presente nas concepções de mundo desses dois homens e irmãos que vivem em uma cidade no interior do nordeste brasileiro.

Os aspectos de masculinidade exigidos pelo Velho para os seus filhos podem ser encarados como uma projeção de movimentos e ideias que construíram o ser “cabra macho”, no imaginário social. Sobre essa questão, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, ao tratar da invenção do recorte espacial nordeste e dos desdobramentos disto, nos aponta também para a invenção do sujeito que ocupa esse território, segundo ele “o nordestino será inventado, será definido em seus traços físicos e psicológicos, em grande medida, pela produção cultural e artística vinculada a esse movimento” (ALBUQUERQUE, 2013, p. 146).

Posto isso, é salutar perceber que a construção desse sujeito social é gestada por um movimento regionalista do começo do século XX, que tinha interesses políticos e econômicos, era um movimento de uma elite local – da região Norte que posteriormente seria o que compreendemos como Nordeste atualmente – que tentava reafirmar seu lugar e suas peculiaridades, e essa criação de um sujeito cuja identidade está intrinsecamente ligada ao lugar será difundido e apropriado pelas pessoas, resguardados aqui os dispositivos que operam no sentimento de



pertencimento dentro dessas construções, e que afetam, consequentemente, as práticas sociais e culturais.

Ao longo da trama, no tocante aos modelos de masculinidade, algumas passagens e falas do personagem o Velho são basilares para a nossa análise, tendo em vista que ele recorrentemente durante o enredo na obra fílmica e na literária é o personagem que mais reitera e lança certa cobrança para com os filhos e o irmão, enfatizado sempre sua simpatia a postura do sertanejo “cabra macho” e trabalhador, que são para ele, o verdadeiro valor humano e a forma com que deve se proceder no mundo. Na obra literária, em diversas passagens, esses aspectos do que O Velho acredita aparecem de forma emblemática, como na seguinte passagem:

- Boa sorte sou eu, boa sorte sou eu! –sai berrando na boleia do Big Jato. – Um homem de verdade volta para casa todos os dias com a camisa grudada no peito com o visgo da honra. – diz. O valor do trabalho é seu assunto, solta mil frases, lábia tarmanduateísta, quando bêbado, óbvio.

-Uma criatura que se despede do sol e retorna para os braços da mulher com a camisa branca e limpa não merece ser chamada de homem nem sequer de marido; não honra as leis mínimas dos vaqueiros de Deus sobre a Terra. (Sá, 2012, p. 32)

A passagem acima é narrada pelo seu irmão gêmeo, Nelson, sobre como O Velho se posiciona a respeito do trabalho. Boa parte das falas direcionadas nesse sentido partem como forma de crítica ao seu modo de vida, tanto no que diz respeito ao trabalho como em vários outros aspetos de honra e masculinidade, pois é enfatizando com frequência que Nelson abandonou sua noiva no altar, de forma que passou a ser visto como “frouxo” pelas outras pessoas, mas o que mais se apresenta como motivo de incômodo são as questões relacionadas ao trabalho.

No enredo do filme algumas sequências são essenciais para versarmos sobre a paisagem da cidade interiorana a partir do movimento do



caminhão. O nome Big jato faz referência a um caminhão limpa fossas que circulava na região do Cariri na segunda metade do século XX, é na boleia do fenemê (FNM) que acompanhamos boa parte dos diálogos de Chico com o Velho. Ao percorrer a região no fenemê nos é apresentado a representação do lugar, e é nesse sentido que podemos analisar a representação do lugar como características imagéticas pensadas para o sertão, como na imagem a seguir;

O longa-metragem mostra o que se entende como sendo uma cidade interiorana, as imagens do sertão apresentadas em Big Jato reforçam o argumento do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior sobre a representação estereotipada de Nordeste e Sertão, como no caso da primeira figura (1), onde aparece um personagem com características como tipicamente entendida por sertaneja, trabalhando na terra com enxada no sol de céu alaranjado e um local pouco povoado e na figura (2), na qual nos é apresentado a partir de onde está situada a rádio Ororubá uma vista da parte central da cidade, o que seria a parte mais “urbana” da localidade.

Figura 1- Imagem do sertão em Big Jato



Fonte: Obra filmica, *Big Jato*, 3 min e 56s. disponível no YouTube



Figura 2 - Cidade de Peixe de Pedra



Fonte: Obra filmica, *Big Jato*, 24 min e 44 s. Disponível no YouTube

Essas e outras imagens que saltam na imaginação de quem pensa no sertão e no sertanejo pelo que é exposto nas representações da TV aberta, do cinema e nas demais formas de expressões e representações sobre o sertão no meio audiovisual, porém, em *Big jato* encontramos aspectos de influências que tendem a fugir dessa regra, mesmo boa parte das construções postas no filme e na narrativa literária reforcem essa característica.

Além da representação do local também é passado para o espectador as influências que fazem com que se tenha, em pleno sertão nordestino, um radialista que ama rock e que fala inglês, o que pode ser visto como influência do imperialismo linguístico exercido sobre muitas gerações, sendo difundida principalmente a partir da música e mesmo do cinema. É o caso do personagem Nelson., que é importante para entendermos que apesar de ele estar inserido em um contexto de sertanidades, onde o que predomina são as ideias cristalizadas de trabalho pesado como aspecto de honra e masculinidade, a presença do personagem fortemente influenciado por uma “cultura exterior” que não é apenas oposta no sentido sertão/ litoral e sim Brasil/ exterior, sobre esse movimento que influenciou alguns jovens com uma cultura diferente inclusive em termos linguísticos, o sociólogo Roberto Marques nos aponta que:





Para a geração de 70, impregnados pelos valores da contracultura e pela urgência de uma produção cultural de vanguarda, a ideia de marginalidade, oposta a uma cultura oficial hegemônica, se fazia presente através da valorização de representações culturais fora dos padrões vigentes na cidade calcados então na tradição, na religiosidade e no cerceamento do devir. (MARQUES, 2014, p.14)

Com isso podemos entender que Nelson provavelmente foi o personagem mais alinhado com essas características que são tangenciadas da cultura hegemônica do sertão do Cariri. Além das influências do rock para essa mistura cultural o radialista também tinha contato com estrangeiros que passavam pela cidade em razão dos fosséis da região, e nisso podemos entender como uma denúncia, pois nos chama atenção sobre a gravidade do tráfico de fosséis que a região sofreu e que não foi negligenciada na obra.

Nelson, por seu modo de ver o mundo é quem encoraja o menino Chico a ir embora da cidade de Peixe de Pedra, pois usando de metáforas sobre as condições do lugar ele acredita que aquele sertanejo que não vai embora do sertão também é fossilizado no local. A dicotomia do menino Chico entre o pai e o tio vão desde as características sobre o trabalho como sobre o amor as coisas que são entendidas como insuficientes para o Velho, como no caso da Poesia e do trabalho do radialista. Para o pai o verdadeiro trabalho é o que provém da força física, e no filme podemos ver a construção da ideia desses modos de trabalho como exemplificados nas figuras (3 e 4).

O cotidiano do menino é marcado pela dicotomia entre as ideias divergentes em vários aspectos da vida nos contatos com Nelson e com O Velho, a narrativa fílmica leva o espectador a perceber que é uma constante na vida do menino esse contato conflituoso com ambos. Chico é fortemente influenciado pelo tio, que solidifica o seu desejo em ser poeta, atividade intolerável para o seu pai por não se constituir como um ofício que seja digno de honra.



Figura 3 - O Velho e seus filhos Chico e George trabalhando



Fonte: Obra fílmica, *Big Jato*, 38 min e 42 s, disponível no YouTube)

Figura 4 - Nelson trabalhando na rádio Ororubá



Fonte: Obra fílmica, *Big Jato*, 12 min e 54 s, disponível no YouTube

As passagens do radialista tanto na obra literária como na fílmica são expressas em contrapartida aos idealizados pelo que se considera como virtude do trabalho, pois além de não gostar de trabalhar “pesado” Nelson revela ter apreço em ver outras pessoas dando o suor no labor, a ponto de dizer ser “um *voyeur* do suor alheio”, em um trecho do livro o pensamento de Nelson sobre apreciar esse ato é posto da seguinte forma:



Nesse meu modesto ofício de espectador do trabalho e dos dias, já apreciei, com muito gosto, todos os tipos de funções da face da terra, com ou sem suor escorrendo no rosto de quem trabalha e ainda se orgulha de tal falsa honra.

Embora respeite as ocupações mais exóticas, de certo gosto até recreativo, o que mais me dá prazer é observar os homens que suam e purgam todas as culpas, os apanhadores de arrobas e mais arrobas de algodão sob o solzão de quarenta e um graus. (SÁ, 2012, p 40-41)

A imagem do radialista, expressa nas duas obras, são as do sujeito que além de não compactuar com a ideia de que o sertanejo forte é aquele que trabalha duro na vida, ele também deixa explícito que não gosta de trabalhar, não negando sua fama em momento algum, inclusive trata com motivo de orgulho, recorrentemente reforça que o seu ofício é o de apreciar as pessoas que acreditam que o labor é o único sentido e destino da vida.

Nelson se apresenta sendo um homem do entretenimento, que está preso na cidade de Peixe de Pedra por não ter ido embora quando jovem. É com base em sua experiência de não ter saído do sertão que ele segue encorajando o menino Chico, reforçando, certa maneira, um pensamento predominante com relação ao sucesso na vida sendo possível somente fora do ambiente interiorano. Constantemente é verbalizado por Nelson um certo desprezo em relação ao sertão e aos sertanejos, bem como a quase tudo que esse representa, daí então a sua manifestação de contracultura em relação ao modo de vida no interior e ao seu desejo de ver o Chico ter outro destino, que é o de sair da cidade interiorana para a capital, situada no litoral.

Após algumas experiências com relação ao amor e no que tange a querer ser escritor com o rechaço do pai, Chico, ouvindo os incentivos do tio resolve sair de casa rumo a capital para seguir o sonho que se apresentava inviável no contexto da cidade Peixe de Pedra, sendo a cena final do filme o seu contato com o mar, reforçando que chegará de fato na região litorânea, e diferente do que repetia incessantemente o



seu tio Nelson, ele não seria fossilizado no Sertão e sim viveria uma infinidade de possibilidades propiciadas pelo ambiente urbanizado, porém nas reflexões finais Chico afirma que mesmo saindo do Sertão esse não teria saído de dentro dele.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As fontes audiovisuais nos possibilitam uma infinidade de maneiras interpretativas ao analisar criticamente um fato histórico ou mesmo sujeitos históricos inseridos em diversos recortes temporais e espaciais. As noções sobre aspectos do cotidiano de determinados grupos sociais, por vezes, partem de uma construção carregada de estereotipia, que tendem a ser reproduzidas nas manifestações artísticas como a música, a pintura e no caso do presente trabalho o cinema /filme de forma cristalizada que induz um reforço a essas constituições, ficando no imaginário como uma representação do lugar e do sujeito. Sabemos que as representações têm, por vezes, essa função de dar a ler e entender por meio de conjuntos de significados do real por meio de uma construção imagética ou discursiva, portanto, em Big Jato temos dispostas na trama esses aspectos do lugar e do sujeito social desse lugar.

Tentamos, através da análise de representações sobre o sertão e o sertanejo apontar quais os elementos podem ser entendidos, por sua construção imagética e sonora como manifestação que visam solidificar na mentalidade do espectador os padrões considerados como identidade sertaneja, dentro dessa suporta peculiaridade do sujeito inserido no sertão recai um forte empenho em exaltar a masculinidade do homem desse ambiente, exercido e demonstrado principalmente através do trabalho. Em big Jato estão inseridos personagens que reforçam essa forma de representar o sertanejo, porém, de forma conflituosa na hegemonia social do Sertão existe personagens dissonantes dessa cristalização que nos dão dimensão da complexidade dos eventos, espaços e sujeitos que não são e nem devem ser percebidos de maneira estanque.



## FONTES

Big Jato, obra filmica, 2016. Disponível no YouTube.

SÁ, Xico. **Big Jato**.1ª Ed, São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. São Paulo: Cortez, 1999.

\_\_\_\_\_. **Nordestino - Invenção do “falo”** - Uma História do Gênero Masculino (1920-1940) - São Paulo, 2. ed. 2013.

BARROS, José D’Assunção. Cinema e história: entre expressões e representações. In NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (Orgs.). **Teoria e representações sociais no cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

\_\_\_\_\_. Cinema-História: Múltiplos aspectos de uma relação. **Revista Dispositiva**, v. 3, n.º 1, 2014.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entra práticas e representações**. Lisboa, Difel: Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

FERRO, Marc. O filme, uma contra-análise da sociedade? In: **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

MARQUES, Roberto. **Contracultura, tradição e oralidade: (re)inventando o sertão nordestino na década de 70**. São Paulo. Annablume. 2004.

NAPOLITANO, Marcos. “Fontes Audiovisuais: A História depois do papel”. In: **Fontes Históricas**. PINSK, Carla Bassanezi (Org). 3. ed. São Paulo: Contexto, p. 235-289, 2015.



## DENTRE OS VÁRIOS SERTÕES, O DE ZILA MAMEDE: REPRESENTAÇÕES E CONSTRUÇÕES DO SERTÃO NA OBRA “O ARADO” (1959)

 Benigna Ingrid Aurelia Bezerril<sup>1</sup>

Foi quando lembrei dos incontáveis mistérios que herdei de ti. Dos caminhos solares que percorrias na tua infância sertão. Dos bois que pastavam em tua aldeia, quietos, ruminantes, dormentes em sua calma bovina. Dos arados que cortavam a terra, preparando o ventre de novas sementes. Das lagoas, dos açudes e riachos em que meninos brincavam entre lavadeiras. Da flor do algodão entre teus dedos. Do trigo maduro acenando nas campinas. Do canavial em ondas no mar verde das estradas. Tuas memórias se confundiram com as minhas.

Meu sonho de águas não me deixava esquecer o calor solar do sertão. [...] . As garças pousadas às margens do rio. O arrastar das boiadas, os paus de arara rendidos, os coronéis. As procissões, os enterros, o corpo que, balançando, em sua última morada, seguia entre cantos e choros, o seu caminho de vala. Os maus-olhados, as curas. As rezas, as benzeduras. O crestado da terra na seca e a fome. A fuga das gentes. O cinza. A caatinga sob o sol. Todas belezas e agruras dessa terra nordestina.

Nascem pelos teus versos, os caminhos, as paisagens, as gentes, as cidades. O mar e o sertão. O sol e o sal. O corpo da palavra é

---

<sup>1</sup> Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, campus Natal. Graduada em História – Licenciatura pela mesma instituição.



habitado por uma região e pelo eterno retorno das ondas que a cercam. [...] Nesse misturar de sombras, de lembranças, de memórias, misturamo-nos tu e eu, menina de beira-mar e poeta do sertão. (CAVALCANTE, 2016, p. 77-79)

O livro digital *Cartas para Zila Mamede* foi publicado em 2016 em homenagem a poeta, como preferia ser chamada, e bibliotecária Zila Mamede, em decorrência do trigésimo aniversário de sua partida. O livro é resultado de um projeto da Editora da UFRN (Edufrn) de 2015 e conta com 41 cartas de alunos e alunas, professores, escritores, bibliotecários e leitores das obras da poeta. Obra preenchida por saudade e admiração, dentre tantos afagos da letra para com Mamede, esse trabalho é iniciado com um trecho da carta escrita por Ilane Ferreira Cavalcante, pertencente a tal livro, a qual mistura sentimentos de saudade e construção de paisagens que ganham tom afetivo.

Dentre as paisagens construídas pelas letras e os espaços trazidos por Cavalcante, ressalta-se o sertão: um sertão da infância, um sertão que mesmo mediante um “sonho de águas”, não pode ser esquecido, um sertão que aparece ao lado do mar, como opostos. Opostos estes tão constantemente ligados ao nome de Zila Mamede. A carta selecionada traz alguém que compartilharia sentimentos comuns aos de Mamede quanto ao sertão: um vínculo afetivo, espaço que os mares não anulariam.

O sertão, em *Cartas para Zila Mamede*, aparece por diversas vezes, e por remetentes distintos, associado à mencionada poeta. Décadas depois de sua partida, falar de Zila Mamede é falar de sertão e mar, pois, estes seriam temas marcantes em sua obra literária. A carta de Cavalcante, a qual inicia o presente trabalho, é um dos muitos exemplos que ilustram essa associação.

Zila da Costa Mamede nasceu no interior da Paraíba, em 1928. Ainda durante sua infância, mudou-se para o Rio Grande do Norte. Ela organizou a Biblioteca Estadual Câmara Cascudo e a Biblioteca Central da UFRN, a qual viria a receber o nome da poeta e bibliotecária. Além da



sua atuação na organização de bibliotecas em solo potiguar, Mamede deixou um grande legado literário a partir dos seus poemas publicando diversos livros ao longo de sua vida: *Rosa de pedra* (1953), *Salinas* (1958), *O arado* (1959), *Exercício da palavra* (1975) e *Corpo a corpo* (1978). Além destes, *Navegos*, que reúne os cinco livros da poeta.

As obras de Zila Mamede estão repletas de cenários os quais remontam espaços da tradição e do moderno, do sertão e do mar. Espaços da infância, experiências rurais e urbanas encontram lugar em sua produção literária. A proposta do presente é de analisar os espaços percorridos por Zila Mamede em sua poesia, trazendo discussões sobre as representações e construções de espaços em seus versos. Sendo a escrita um meio de eternizar a memória (ASSMANN, 2011), propõe-se pensar na relação entre experiências de espaço e construção de memória, sendo a literatura um meio de expressar e eternizar tais elementos. O intuito segue o caminho de analisar as representações dos espaços afetivos na obra da escritora em questão. Além de considerar seus traços poéticos, considera-se seus passos no que diz respeito à sua trajetória de vida como essenciais para as representações espaciais de sua obra.

A literatura e a poesia podem ser consideradas meios de resistência e invenção. De resistência porque, apesar de ligadas a um imaginário poético, os elementos aludidos em determinadas passagens podem representar a evocação de uma memória a qual quem escreve deseja manter, recriar ou recuperar. De invenção porque, de acordo com Durval Albuquerque Júnior (2011), temas e elementos que configuram a visão que se tem acerca de determinado espaço podem ser representados e construídos na literatura. Ela é um espaço de invenção de paisagens e cenários que dizem respeito a visões e concepções de um indivíduo ou grupo.

Segundo Albuquerque Júnior, “a identidade do autor é estabelecida com base na relação dele e de suas obras com o espaço que quer representar” (ALBUQUERQUER JR, 2011, p. 108). Assim, tratar das representações sobre os espaços de Zila Mamede tem a ver com a com-





preensão de sua identidade. Identidade a qual é ligada aos espaços gerados em sua poesia os quais remente à construção da memória e aos espaços percorridos pela poeta. Isto posto, elenca-se, dentre os vários espaços representados em sua obra, o *sertão*. Sertão este que aparece tão intrinsecamente ligado à imagem de Mamede, como ilustrou a carta a qual inicia o presente trabalho. Sertão este que marca boa parte de seus poemas.

Para tal propósito de pensar o espaço *sertão* e sua representação por Zila Mamede, considerou-se os poemas que foram originalmente publicados no terceiro livro da autora, *O arado* (1959). A obra é envolvida por temas da tradição rural, por saudade e espaços afetivos. O livro é abertamente dedicado ao seu avô, conhecido como Caçote, e a Nova Palmeira, sua terra mãe, localizada na Paraíba. Janaina Alves indica:

Assim, [...] o livro não é só um cantar acerca da terra, mas é antes de tudo um livro herança cujos frutos estavam adormecidos no seio poético mamediano, sendo despertados de seu encantamento, por a terra acorda e renasce, agora, com mais força. [...] *O arado* é um testemunho de um eu-lírico que viveu e canta a experiência emocional com o ambiente rural [...]. Percebemos o motivo maior dos versos de *O arado*, que é o amor ao reduto do sertão – herança simbólica e sentimental que a poetisa traz dentro de si. Por isso, cantar essa paisagem herdada é cantar o *reduto* interior (ALVES, 2011, p. 87).

O sertão como pode-se observar a partir das breves considerações já feitas no presente trabalho, é algo marcante na obra mamediana. Considera-se, pois, sua passagem pelos sertões como fundamental para pensar como essa espacialidade é construída em sua literatura. Como afirma o geógrafo Yi-Fu Tuan “uma função da arte literária é dar visibilidade a experiências íntimas, inclusive às de lugar” (TUAN, 2015, p. 196). Tomando o livro *O arado* (1959), é notável a relação de sua vida com tal obra, confirmando o que Tuan analisa acerca da função da literatura para com as experiências humanas, incluindo as de lugar. O livro em



questão só possível como é devido às experiências vividas por Zila Mamede. Tal obra é abertamente dedicado ao seu avô e à sua terra mãe, ao seu reduto sertão. Nesta obra Mamede dá visibilidade à sua experiência de lugar e nos leva a ver por seus olhos Nova Palmeira e o seu sertão. Paisagens literárias construídas a partir do olhar e de experiências humanas, que são produzidas a partir de determinada perspectiva e têm relações diretas com a memória (SCHAMA, 1996).

A categoria espacial *sertão* é pensada como crucial entre os nordestinos, cheio de significados e referenciais essenciais, os quais, como observa Durval Albuquerque Júnior, foram construídos e inventados ao longo dos anos, tendo as produções artísticas importante função na formação dessas imagens (ALBUQUERQUER JR, 2011). Sertão é uma categoria do pensamento social, sendo essencial em diversas construções historiográficas entre o final do século XIX e início do século XX, ainda que por diversas vezes apresentado pela rejeição (AMADO, 1995). Enquanto categorial cultural, Janaína Amado afirma que sertão:

ocupa ainda lugar extremamente importante na literatura brasileira, representando tema central na literatura popular, especialmente na oral e na de cordel, além de correntes literárias cultas. [...] Grande parte da denominada “literatura regionalista” tem o sertão como *locus*, ou se refere diretamente a ele (AMADO, 1995, p. 146)

Segundo Amado, a literatura tem papel essencial na construção da espacialidade sertão. A chamada “geração de 30”, por exemplo, traria sertões nordestinos conturbados e de forte conotação social. Já Guimarães Rosa, teria trazido sertões misteriosos, míticos, ambíguos, situados entre espaços internos e externos. “A literatura brasileira povoou variados sertões que construiu com personagens colossais, poderosos símbolos, narrativas míticas, marcando com eles forte, funda e definitivamente, o imaginário brasileiro” (AMADO, 1995, p. 146).



Construída e reconstruída em diversas temporalidades, a produção dessa categoria estaria presente durante a colonização, ainda segundo Amado:

Pode-se afirmar, portanto, que às vésperas da independência, ‘sertão’ ou ‘certão’, usada tanto no singular quanto no plural, constituía no Brasil noção difundida, carregada de significados. De modo geral, denotava ‘terras sem fé, lei ou rei’, áreas extensas afastadas do litoral, de natureza ainda indomada, habitadas por índios “selvagens” e animais bravios, sobre as quais as autoridades portuguesas, leigas ou religiosas, detinham pouca informação (AMADO, 1995, p. 146).

Sertão apresenta-se como uma categoria construído a princípio pelos colonizadores portugueses, a qual foi denotada de sentidos negativos. Desde os primeiros momentos da colonização, “litoral” e “sertão” representaram opostos e complementares:

“Sertão”, já se viu, designava não apenas os espaços interiores da Colônia, mas também aqueles espaços desconhecidos, inacessíveis, perigosos, dominados pela natureza bruta, e habitados por bárbaros, hereges, infiéis, onde não havia chegado as benesses da religião, da civilização e da cultura. [...] ambas [sertão e litoral] foram categorias complementares porque, como um jogo de espelhos, uma foi sendo construída em função da outra, refletindo a outra forma invertida [...]. (AMADO, 1995, p. 149).

Ao que parece, na figura de Zila Mamede esses dois opostos encontram ponto de confluência. A discussão apresentada a partir de Janaína Amado remete ao sertão enquanto Brasil profundo, difícil de se alcançar pela colonização e, posteriormente, pela modernidade. Espacialidade que possui significados amplos e muitas vezes antagônicos. Esse espaço da alteridade para o colonizador e para tudo aquilo que vem de fora (ALBUQUERQUER JÚNIOR, 2011), ganha significados diversos dependendo de quem o evoca. Esse espaço do desconhecido, do outro,



do oposto ao litoral, para outros indivíduos pode significar esperança, liberdade e reduto. Sobre esse intricado de representações e de sertões, tem-se o de Zila Mamede. Qual seria esse sertão? Longe de pretender responder tal pergunta, elenca-se nesse trabalho algumas considerações e análises acerca do sertão mamediano.

*O arado* (1959), livro composto por poemas com temática agropastoril e saudosista, cheio de analogias e metáforas feitas com tais temáticas que traduzem sentimentos e sentidos, pode ser tido como testemunha das experiências de Mamede no ambiente rural, perpassado por emoções e sentimentos que carregam os espaços remontados nos poemas de Zila. Sua obra é arraigada por lembranças da vida rural, imagens da paisagem do sertão, o cotidiano sertanejo, a relação com a terra e os animais.

Entre os sertões construídos pelas diversas artes, que muitas vezes aparecem de forma rude e distante de quem o evoca, o sertão mamediano, aparece vinculado ao amor e à saudade, é um espaço da estreiteza e da íntima ligação com os elementos que o compõe. O arado é uma obra que traz uma experiência emocional a partir da terra. O próprio título da obra traz um instrumento agrícola como elemento poético.

O poema “Arado”, o qual faz parte da obra em questão, seria uma reflexão do fazer poético e traz esse instrumento do meio rural como metáfora de amor:

Arado cultivadeira  
rompe veios, morde chão  
Ai uns olhos afiados  
rasgando meu coração.

Arado dentes enxadas  
lavancando capoeiras  
Mil prometimentos, juras  
faladas, reverdadeiras?

Arado ara picoteira  
sega relha amanhamento,



me desata desse amor  
ternura torturamento  
(MAMEDE, 2003, p. 127)

Acerca de tal poema, Janaina Alves faz a seguinte consideração:

O poema é uma espécie de resumo ou apresentação do livro homônimo, pois além de ser o primeiro poema que abre a leitura, nele podemos observar a relação amorosa com a terra, com o meio rural e com a própria elaboração poética. Esta afinidade perpassa os demais poemas que compõem o livro [...] Assim, os elementos da terra, as relações entre trabalho braçal que o homem do campo realiza com a ação do arado e as contradições de uma relação amorosa permitem pintar uma paisagem saudosista e sentimental como uma espécie de evocação de um passado singular. [...] é antes de tudo uma retomada consciente da necessidade de versar acerca de temas tradicionais diante de uma constante tensão entre passado e presente. Esse procedimento é, de certa forma, uma maneira do eu-lírico atenuar a brusca passagem do tempo e a perda de valores humanos, aspectos característicos dos tempos modernos (ALVES, 2011, p. 92-93)

Ao abordar tal poema e trazer a análise de Alves, faz-se pertinente pensar o espaço do sertão sendo construído a partir do sentimento amoroso, sentimento este universal. Assim, o sertão em tal contexto, considerando ser tal espacialidade temática central de sua obra, não aparece de modo caricato ou alheio no sentido de apresentar-se de maneira delimitada em relação a demais espaços, ocupando assim um lugar de oposto. Ao passo que esse sertão aparece com elementos universais e possível de seus elementos serem transformado em linguagem poética, a análise de Alves aponta para uma subjetividade quando se trata da espacialidade em questão: a relação com a modernidade.

Sendo o sertão diversas vezes construído pelas várias artes enquanto espaço a ser modernizado, oposto ao moderno e reduto das



tradições (ALBUQUERQUE JR, 2011), essa relação com o modernizador também aparece obra mamediana. Figura-se, assim, um sertão universal em relação a sua linguagem poética tomando os elementos de tal espaço como metáforas amorosas, mas que, paralelamente aparece envolvida pela marcante característica construída para tal espacialidade: essa disparidade em relação à modernidade.

A paisagem rural em Zila Mamede traria uma sensação de harmonia e equilíbrio, tal construção pode encontrar explicação a partir de uma experiência com o espaço moderno que é o urbano. “Dessa forma, o campo desponta como o ambiente capaz de restituir a calma e o equilíbrio perdido” (PINHEIRO, 2011, p. 1). Essa sensação de harmonia poderia ser encontrada no poema “Trigal”, o qual releva um espaço de encantos os quais são enxergados na atividade tipicamente rural da colheita de trigo:

Por entre noite e noite, essas veredas  
para os trigais maduros me acenando.  
Despertam-se campinas, precipitam-se  
as invenções da luz na ventania.

Por entre lua e lua, essa querência  
- um resmungar de espigar conscientes  
do retorno às searas, que ceifeiros  
já descerram olhos invernais.

Planície enlourecendo se oferece  
e um mar desenha nos pensões crescentes.  
Ceifeiros – seus marujos sem navios –

pescam sementes, riscam no amarelo  
a saudade dos peixes inascidos  
nesse (não mar das águas) mar de pão.  
(MAMEDE, 2003, p. 137)

Em “Trigal”, Zila Mamede constrói um espaço de encantos a partir da plantação de trigo e sua colheita. Apesar do trigo não ser um produto



marcante do Nordeste, a poeta traz a imagem de um trigal para construir seu espaço rural saudosista. O elemento da terra e o meio rural aparecem, mais uma vez, vinculados ao afetivo. Além disso, como chama atenção Carlos Pinheiro, o campo, que por muitas vezes remete ao sertão na poesia mamediana, mais uma vez pode ser relacionado como espaço oposto à modernidade:

Todo o poema se estrutura a partir da ideia de deslocamento, já que a natureza convida o eu-lírico para adentrar na insinuante plantação de trigo. O chamado da lavoura, no entanto, deve ser tratado como uma espécie de projeção sentimental do sujeito, de modo que o homem é quem deseja interagir com o ambiente campestre. De certa forma, a cena acaba por revelar a presença de um indivíduo descontente com a sua condição humana. Como a mudança de espaço pode gerar mudança de hábito, o deslocamento para os trigais nada mais é do que uma ação executada pelo sujeito na tentativa de encontrar uma nova ordem social. Logo, se percebe, portando, que a realidade rural é apresentada como elemento capaz de atenuar as insatisfações do indivíduo, motivo pelo qual ela é delineada de forma tão viva e sedutora (PINHEIRO, 2011, p. 2).

A partir da análise de Pinheiro, o ambiente rural mamediano pode ser pensado como um refúgio em decorrência do contato com a modernidade do meio urbano. O espaço da saudade, construído a partir de metáforas com elementos da terra, representando um ambiente rural perpassado por sentimentos, traz uma memória afetiva que pode dizer respeito não apenas à saudade da infância e da terra mãe, mas, também, a ligação com a tradição em detrimento do moderno, ou enredado a esse. Assim, Zila Mamede traria em seus escritos essa suposta ambiguidade, tão marcante que a caracteriza como poeta do “sertão” e do “mar”.

Sendo a escrita meio de conservar a memória, Mamede, a partir de elementos do campo, também evoca a memória cultural. Em uma



passagem de “Milharais”, a poeta traz a prática de fazer bonecas com espigas de milho, atividade costumeira de alguns lugares do interior do Nordeste:

Eu as tomava com temor doçura,  
trançava seus cabelos, embalava-as:  
eram espigas não, eram bonecas  
que me aqueciam, eu as maternava  
levando-as, penteando-as, libertando-as  
de gumes de moinhos e de fomes  
dos animais domésticos, ancinhos,  
fogueira de São João.  
(MAMEDE, 2003, p. 141)

“Milharais” apresenta a potencialidade da experiência no meio rural e na vivência agrícola no que diz respeito à representação que Zila Mamede traz acerca do ambiente nordestino e do sertão. Representação esta que vai de encontro a eternização de uma memória cultural. A poeta, mais uma vez, elenca temas do meio rural para representações diversas, desta feita, a cultura popular foi o elemento vinculado. Acerca de tal representação, assim como da escolha do trigo apresentado anteriormente, Pinheiro analisa:

Ao representar o cultivo do milho, por exemplo, Zila Mamede não se limita a indicar apenas episódios da prática agrícola; ela evidencia toda uma atividade cultural desenvolvida a partir da experiência com esse produto. É por esse motivo que a temática campestre tem sempre um caráter denso e coerente na lírica mamediana. Mais do que divulgar dados culturais da região onde o milho é cultivado, o poema traz uma comovente denúncia social: ele mostra um lugar onde as crianças precisam recorrer à imaginação para tentar ludibriar a sua pobreza. Com efeito, o milho é um dos raros passatempos com que os pequenos podem contar. [...] Por não ser um produto típico da região Nordeste, a representação do trigo não favorece o desenvolvimento desses





episódios ligados à memória cultural. Dessa forma, a presença de tais lavouras no poema acaba por revelar o sentido de uma experiência universal no campo. [...] Em uma primeira instância, pode-se dizer que o aspecto mais relevante desse poema é o ato de fuga e não a configuração do espaço para onde o sujeito está fugindo (PINHEIRO, 2011, p. 3-4).

Considerando a análise apresentada, faz-se pertinente chamar a atenção para três pontos. Em primeiro lugar, a representação da cultura popular do Nordeste, certamente decorrida das experiências de Zila Mamede e que configuram a construção do seu sertão, aparecem de forma íntima à poeta, não há estranhamento. À medida em que os escritos mamediano se aproximam de outros no tocante a ser espaço de evocar a cultura popular, sua obra também se afasta de algumas produções que constroem o sertão como lugar de uma cultura caricata, da prática do outro.

Outro ponto pertinente à análise seria o fato das bonecas de milho representarem a pobreza, elemento tão marcante quando de tratando da construção do sertão nordestino nas diversas produções artísticas. Mais uma vez, Zila traria também essa temática, assim como outros autores o fizeram. Todavia, essa pobreza do sertão por diversas vezes foi evocada como instrumento político ou discurso de determinados lugares de fala (ALBUQUERQUE JR, 2011). Na poesia mamediana, por sua vez, esse elemento aparece nas entrelinhas de uma cena envolvida por saudade e doçura.

Por fim, retornando aos trigais, Pinheiro indica que se tratando deste poema que parece, à primeira visto, deslocado da temática do livro *O arado*, o qual é abertamente uma homenagem à sua terra mãe, sertaneja e nordestina. Porém, a relevância desse poema para a obra que traz a construção do sertão de forma tão constante, diz respeito à representação de um local de fuga do sujeito. Fuga esta que pode ser relacionada às experiências com o urbano e com a modernidade, como já mencionado, e que traz mais uma vez o sertão enquanto es-



paço de diferenciação no tocante ao moderno. É sobre essa contraposição e até que ponto o sertão é representado como lugar à parte da modernidade que será falado ao elencar o poema “Rua (Trairi)” para a presente discussão:

Nos cubos desse sal que me encarcera  
 (pedra, silêncios, picaretas, luas,  
 anoitecidos braços na paisagem  
 a duna antiga faz-se pavimento.

Meu chão se muda em novos alicerces,  
 sob as pedreiras rasgam-se seus passos;  
 e a velha grama (pasto de lirismo)  
 afoga-se nos sulcos das enxadas,

nas ânsias do caminho vertical.  
 Ao sono das areias abandonam-se  
 Nesta rua vívidos fantasmas

de seus rios-meninos que descalços  
 apascentavam lamas e enxurradas.  
 Meu chão de agora: a rua está calçada.  
 (MAMEDE, 2003, p. 128)

Segundo Janaina Alves, o título do poema faria alusão a uma rua existente na cidade Natal, Rio Grande do Norte. Ela afirma: “os elementos externos da rua real são transfigurados e usados como materiais estéticos para a construção interna da rua poética. Assim, esta não funciona como um reflexo daquela” (ALVES, 2011, p. 114). Esses elementos que remetem à rua do plano físico passariam a ser parte do mundo interno da criação da arte literária. O essencial a se pensar a partir de tal poema, sendo ele parte de uma obra cujo tema central é a terra, é a rua representada nos versos apresentar transformações, mas não somente ela as sofre, essas modificações seriam fruto de experiências de espaço também sofridas pelo eu-lírico.



O eu-lírico encontra-se no embate entre o antigo e o moderno que vem chegando de forma abrupta e transformando o espaço em que ele vive. [...] Podemos, nesse sentido, observar o encontro entre dois tempos na paisagem da rua em transformação: o passado e o presente, o antes e o agora, o tradicional e o moderno, que se fundem e se fazem presentes, mesmo aparentemente distantes, em um espaço em que o sentimento de ausência está cada vez mais presente. [...] É nesse terreno de tensões que o eu-lírico vai descrevendo poeticamente a rua sobre os *alicerces* da paisagem da rua real Trairi. O espaço urbano e a rua vão sendo moldados, perdendo suas características antigas e inicia-se a apresentação de uma nova cidade desencadeada pela modernização (ALVES, 2011, p. 115-116).

As considerações de Alves são pertinentes para pensar, a partir do todo que consiste na temática de *O arado* e a presença do poema em questão, a concepção do espaço sertão transitar entre baluarte, espaço das memórias afetivas e da saudade, e espaço que recebe a moderno, ainda que de forma abrupta. Essa categorial espacial, que por diversas vezes aparece na literatura como oposto ao moderno, lugar a ser modernizado, por vezes também aparece como fortaleza para alguns, inclusive, protegida das transformações da sociedade. O caráter saudosista e afetivo da construção de tal espacialidade na obra literária de Zila Mamede poderia vir, dentre outras experiências, também do contato da poeta com o urbano e o moderno.

Outra observação pertinente que pode ser feita a partir do poema em pauta é a representação do sertão em detrimento da modernidade no sentido do primeiro recorrentemente ter sido construído no imaginário enquanto espaço fechado às mudanças trazidas pela modernização. Nesse sentido, o sertão mamediano aparece como dinâmico, considerando a análise de “Rua (Trairi)”, poema que versaria sobre esse entrelaçamento entre tradição e moderno.

A breve discussão exposta no presente trabalho pode contribuir para pensar a categoria sertão na representação literária, sendo tal



arte forte meio de construção e invenção da mencionada espacialidade. Ao abordar Zila Mamede para pensar a representação do sertão em sua obra, faz-se possível analisar o papel da trajetória de vida de um indivíduo a qual influencia em muito no universo da construção literária. A partir do que foi apresentado, é possível iniciar-se novas discussões acerca da temática abordada, assim como o trabalho pode contribuir para formulações acerca do amplo e plural conceito “sertão”.

Pode-se pensar, a partir do exposto, a pertinência da literatura como meio no qual leituras de mundo estão inscritos. Dessa maneira, o sertão mamediano é construído a partir da experiência afetiva com a terra, assim como a representa de tal forma. A categoria espacial sertão por vezes aparece como espaço da saudade e reduto. Reduto este afetivo, mas também em detrimento da modernização. Assim, uma característica recorrente do tema sertão em obras literárias é sua contraposição em relação à modernidade. Apesar das entrelinhas de *O arado* de Zila Mamede, considerando tanto essas minuciosas leituras quanto a visão da obra como um todo, apresentarem essa disputa de territórios da tradição e do moderno, a poeta também remete a dinâmica do espaço sertanejo, o qual não teria sofrido transformações, entrelaçando e entrecruzando, assim, esses dois territórios.

## REFERÊNCIAS:

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cortez, 2011.

ALVES, Janaina Silva. **Tradição e modernidade em O Arado, de Zila Mamede: A construção da lírica telúrica erguida em novos alicerces**. Dissertação (Mestrado em Letras). – Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Departamento de Letras. Programa de Pós-graduação em Letras. Área de Concentração: Estudos do Discurso e do Texto. Pau dos Ferros, 2011.

AMADO, Janaína. Região, Sertão, Nação. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 8, n. 15, 1995, p. 145-151.



ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: Formas e transformações da memória cultural. Tradução Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

CAVALCANTE, I.F., Carta de Ilane Ferreira Cavalcante para Zila. In: CASTRO, Marize; PINTO, Kamyla Álvares; CONFESSOR, Francisco Wildson. (Org.). **Cartas para Zila Mamede**. 1ª ed. Natal, 2016, v. 1, p. 77-80.

MAMEDE, Zila. **Navegos/A herança**. Natal: EDUFRN, 2003.

PINHEIRO, Carlos André. O silêncio da campina: a configuração do meio rural na poesia de Zila Mamede. In: XII ABRALIC, 2011, Curitiba. **Anais do XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**. Curitiba: ABRALIC, 2011.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e Memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar** [livro eletrônico]: a perspectiva da experiência. Tradução: Livia de Oliveira - Londrina: Eduel, 2015.



## ÍNDICE REMISSIVO

### A

Ademar Vidal 9, 134, 135, 136, 144, 145  
 Airton Maranhão 146, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 161  
 Almanaque 9, 52, 53, 54, 55, 58, 60, 64, 67, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93,  
 94, 96, 97, 128, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 238, 239  
 Almanaque Armorial do Nordeste 230, 231, 232, 233, 234, 235, 238, 239  
 Assú 39, 39, 39, 40, 40, 40, 41, 41, 41, 41, 41, 41, 41, 42, 42, 42, 43, 43, 43, 43,  
 44, 44, 44, 45, 45, 48, 48, 48, 48, 48, 48, 49, 49, 49

### B

Big Jato 278, 280, 286, 287, 288, 290, 293

### C

Celso Dantas da Silveira 39, 40, 42  
 Cinema da retomada 205, 206, 216  
 Cinema nacional 205, 206, 210  
 Contracultura 176, 179, 181, 183, 289, 291, 293  
 Cultura popular 9, 28, 29, 33, 42, 48, 106, 111, 114, 138, 139, 144, 231, 238  
 Cunhaú 68, 70, 79, 83

### F

Folclore 48, 115, 135, 136, 137, 138, 144, 145, 155, 227, 230, 238, 281  
 Fotografia 9, 51, 184, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248,  
 249, 250, 251, 268, 269, 270, 273, 276  
 Fronteiras 4

### H

História 6, 16, 17, 20, 23, 24, 36, 41, 43, 44, 46, 47, 48, 50, 52, 53, 54, 56, 57,  
 58, 60, 61, 62, 66, 67, 98, 109, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 128, 129, 130,  
 131, 132, 133, 135, 145, 147, 157, 161, 164, 169, 173, 181, 183, 184, 207, 208, 210,  
 212, 213, 219, 221, 224, 226, 227, 234, 238, 239, 240, 242, 252, 267, 269, 277,  
 279, 282, 293



**I**

Ibiara 84, 85, 89, 91, 92, 94, 95

Inquérito 9, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 144, 145

Intelectual 6, 9, 27, 28, 36, 40, 41, 42, 44, 46, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 64, 65, 66, 69, 70, 118, 120, 121, 122, 123, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 144, 147, 167, 222, 231, 252, 253, 256, 258, 259, 261, 266

**J**

Jacobina 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 268, 269, 272, 273, 274, 275, 276, 277

J. Borges 163, 164, 165, 166, 168, 173, 230, 231, 232, 234, 235, 238, 239

**L**

Lidenício Ribeiro 246, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276

Luiz Gonzaga 27, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 197, 199, 202, 203

**M**

Manoel Antônio Coriolano 9

Masculinidade 216, 284, 285, 286, 288, 292

Mauro Mota 252, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 262, 266

**O**

Oeiras 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67

Oswaldo Lamartine 252, 255, 257, 258, 265, 266

**P**

Padre Cícero 163, 166, 168, 170, 173, 238

Patativa do Assaré 9, 26, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38

Poeta 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 56, 86, 87, 99, 106, 108, 109, 112, 148, 149, 150, 151, 167, 230, 234, 235, 285, 289

Possidônio Nunes Queiroz 52, 53, 55, 58, 61, 65, 66

Presságios 85, 88, 155



## S

Sertanejo 28, 32, 34, 35, 37, 40, 88, 89, 95, 96, 103, 118, 122, 129, 135, 140, 141, 142, 143, 144, 155, 168, 177, 199, 242, 254, 257, 262, 263, 278, 283, 284, 285, 286, 288, 289, 291, 292

Sertão 6, 9, 10, 15, 16, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 50, 53, 54, 55, 69, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 108, 109, 115, 119, 120, 123, 124, 127, 129, 130, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 156, 159, 160, 161, 162, 175, 177, 181, 182, 183, 185, 198, 204, 206, 208, 209, 211, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 221, 224, 225, 228, 243, 245, 247, 251, 252, 253, 254, 255, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 275, 278, 283, 284, 287, 288, 289, 291, 292, 293

Sertões 5, 6, 7, 9, 10, 15, 16, 18, 21, 22, 23, 28, 39, 41, 42, 48, 49, 55, 60, 63, 64, 66, 84, 98, 100, 106, 108, 109, 121, 125, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 204, 216, 241, 242, 247, 248, 249, 250, 251, 257, 258, 260, 264, 266, 268, 269, 271, 276

## U

Uruaçu 68, 70, 79, 83

## W

Wilson Seixas 17, 18, 19, 23, 24

## X

Xilgravura 9, 163, 165, 166, 167, 170, 171, 231, 234, 235





