

# A PALAVRA QUE FAZ O PASSADO: NARRATIVA E TRADIÇÃO NA LITERATURA E NO CINEMA BRASILEIROS DOS ÚLTIMOS ANOS

Juliana Santini

Professora Assistente da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP); Professora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP/Campus de Araraquara  
E-mail: santini.juliana@uol.com.br

## **Resumo**

Este trabalho analisa de que modo os contos “O que veio de longe” e “Faca”, de Ronaldo Correia de Brito, e o filme *A festa da menina morta*, dirigido por Matheus Nachtergaele, incorporam a matriz temática regional em narrativas contemporâneas que retomam a tradição e atribuem novos significados a ela.

## **Palavras-chave**

narrativa; tradição; temática regional.

Curioso como a vida depende dessas pequeninas coisas, do fio de um pavio, do sutil fio de uma aranha tecedeira fazendo e desfazendo, criando e recriando o mundo para a gente ver, como uma escrita para a gente ler, como uma teia para nos prender.

Austran Dourado

## Nonada

**D**epende de uma constatação inicial a reflexão que se realiza ao longo deste trabalho: nas últimas décadas do século XX e, sobretudo, nos primeiros dez anos do século XXI, assiste-se a uma retomada de narrativas que, na literatura e no cinema, tematizam o sertão ou regiões culturais distantes – em imaginário e geograficamente – dos grandes centros urbanos. Na prosa literária, o domínio sertanejo reaparece na narrativa de Francisco J. C. Dantas, que publica *Coivara da memória*, em 1991, e, com os romances *Os desvalidos*, de 1993, *Cartilha do silêncio*, de 1997, e *Cabo Josino Viloso*, já de 2005, concretiza a força de um modo de representação que, muito ligado ao estilo de Graciliano Ramos – sobretudo nos três primeiros casos – recupera a imagem do sertão como espaço de silêncios e almas agrestes, em que o passado é o vínculo mais forte de personagens que enlouquecem entre a inadaptação e o cárcere.

No início do novo século, os contos do cearense Ronaldo Correia de Brito apresentam um universo sertanejo em que o presente marca com força quase demolidora o espaço e a memória do passado. As narrativas curtas de *Faca*, publicado em 2003, e *Livro dos homens*, de 2005, além do romance *Galileia*, de 2008, e alguns dos contos de *Retratos imorais*, último livro do autor, lançado em 2009, levam a cabo um processo de ressemantização do elemento regional, impondo um olhar em que o dado contemporâneo, reiterado sob diversos aspectos pela modernização tardia e inconclusa do espaço, mescla-se ao arcaico de estruturas e modos de vida cuja memória sustenta-se em tentativas quase sempre frustradas de recuperação da identidade, seja no domínio individual da experiência, seja no domínio coletivo da tradição.

A se considerar o sertão menos como uma região geográfica situada entre o norte de Minas Gerais e a caatinga no interior dos estados nordestinos do que como um território cultural com características simbólicas determinadas pelos modos de vida típicos de sua organização – o que no Brasil justifica-se devido a sua constituição ecológica e humana –, nota-se que a representação estética de culturas locais estende-se, na literatura brasileira contemporânea, a regiões que não se definem essencialmente pela cultura sertaneja, mas não deixam de se definir pelo que Tânia Pellegrini (2008) chama de “territórios extremos”. Nesse sentido, um conjunto de narrativas se definiria, contemporaneamente, pela incorporação de traços dessa chamada realidade extrema que, transposta para o domínio artístico, oscilaria entre identidade e alteridade na relação com outros espaços: “São *territórios extremos* transformados em *regiões literárias*, que representam contextos e contratos identitários bastante

característicos, construindo-se como forças agenciadoras de uma arquitetura radical da realidade transposta em linguagem”. (PELLEGRINI, 2008, p. 117)

Emblemáticos, nesse sentido, são os romances de Milton Hatoum. Com a publicação de *Relato de um certo oriente*, em 1989, o autor institui o que seria uma recorrência em sua produção romanesca: a construção de narrativas marcadas pela dimensão histórica da formação de Manaus, mas, também, pelo que se poderia definir como sua realidade simbólica. Em *Dois irmãos*, publicado em 2002, *Cinzas do norte*, de 2005, e *Órfãos do Eldorado*, cujo lançamento é de 2008, real e imaginário oscilam na representação de um espaço em que a identidade coletiva depende da restauração de ruínas que se mostram emblemáticas do ponto de vista da atribuição de significados tanto à interpretação do presente quanto à recuperação da memória individual. Apenas como síntese desse processo, que se mencione a estrutura da narrativa de *Dois irmãos*, em que Nael, narrador que reconstrói sua própria experiência por meio da história de uma família de imigrantes libaneses em Manaus, faz de sua própria fala uma tentativa de delimitar seu papel como sujeito nesse núcleo familiar, o que acaba por se entrelaçar aos meandros da realidade manauara, seja do ponto de vista das transformações histórico-sociais determinadas pela evolução da economia na região, seja na perspectiva privada da derrocada da família, metaforizada na narrativa pela imagem de uma casa em ruínas.

Curioso notar – mesmo que ainda em caráter introdutório – que os três casos aqui apontados unem-se por meio de dois elementos comuns: de um lado, uma forte determinação identitária que rasura narrativas marcadas pela memória, pela convivência de passado e presente ou pelo esfacelamento de sujeitos presos entre dois tempos; de outro, não menos significativo “efeito de real” que se projeta de um modo de representação em cuja estrutura se entrecruzam a dimensão do indivíduo – ligada à identidade, à narração de si mesmo ou à reconstrução de um *habitat* em que se reconheça – e uma perspectiva mais ampla, articulada a nichos familiares, como nos três primeiros romances de Milton Hatoum e em *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito, ou a estratos da sociedade em que a transformação e o progresso ao lado da manutenção de hábitos ligados à tradição criam uma espécie de fissura a ser trabalhada pelo tecido narrativo.

No cinema, as produções das duas últimas décadas evidenciam movimento semelhante. Em 1997, *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende, realiza a retomada da figura de Antônio Conselheiro em um enredo em que o messianismo dá a exata medida da carência material do sertão que insurge contra a República. No ano seguinte, em *Central do Brasil*, Walter Salles coloca dois personagens em jornada pelo interior do Brasil, à procura de um pai idealizado por uma criança – novamente, uma falta ou espaço em branco determina o olhar que enquadra a narrativa e faz do universo sertanejo menos um ambiente pitoresco ou marginalizado economicamente e mais o domínio de relações orgânicas que se estabelecem entre a dimensão trágica da existência e o trágico de antemão imposto pelo imaginário do sertão. O limite do humano une-se a

uma nova falta – agora de sentido – em *Abril despedaçado*, baseado no romance homônimo de Ismail Kadaré e lançado em 2001. Permanece, nesse filme de Walter Salles cuja ação narrativa se desenrola no sertão, a lacuna imposta pela tradição familiar e pela violência que sustenta um código de honra que rege a disputa de terras e de poder entre as duas famílias, sobrevivente onde o aparato governamental não é capaz de instituir a ordem.

Em texto de 2004, Walnice Nogueira Galvão problematiza a retomada da “matriz regionalista” no cinema brasileiro dos últimos anos e, propondo uma interpretação diacrônica dessa tendência, aponta para a possibilidade de “traçar um arco cinematográfico em três segmentos, cada um deles devidamente ressemantizado” (GALVÃO, 2004, p.3). Na ponta dessa periodização proposta pela autora, coloca-se o cinema novo, com as produções de Glauber Rocha, Rui Guerra e Roberto Santos, em que misticismo e cangaço impõem-se como válvula de escape e solução para um quadro de marginalização e violência. *Bye-bye Brasil* e *O homem que virou suco*, de Cacá Diegues e João Batista de Andrade, respectivamente, encartam o que seria o segundo segmento definido por Walnice, conjunto ficcional inaugurado em 1979 e marcado pela falência das utopias, em que se verifica uma análise crítica do próprio modo de vida do sertão, como se um olhar demolidor se lançasse sobre a proposta revolucionária do período anterior. Na segunda extremidade dessa linha diacrônica, o ano de 1996 marcaria, com *Baile perfumado*, dirigido por Paulo Caldas e Lírio Ferreira, uma nova perspectiva sobre o cangaço, certo vulto dado ao misticismo e um novo paradigma de representação, em que o sertão aparece como “ponto de fuga” ou espaço indeterminado.

A divisão proposta por Walnice Nogueira Galvão é interessante na medida em que considera um eixo temporal – da década de sessenta aos últimos anos – a que se agrega a variação de um mesmo tema. Intrigante, porém, é o fato de que para os dois primeiros blocos temporais sejam propostas interpretações bastante claras em relação ao tratamento dado à recuperação da temática regionalista pelo cinema – no primeiro caso, o tom revolucionário e contestador; no segundo, a crítica a essa tendência –, enquanto para o terceiro bloco, a que corresponde à produção contemporânea, reste uma indefinição ou, mais objetivamente, a ideia de que o cinema atual busque “outra coisa”. A indefinição ou todo o espectro de possibilidades que cabem no sintagma utilizado para caracterizar essa última produção coloca em xeque uma série de interpretações da crítica em relação a essas narrativas, que vão desde a existência de um regionalismo no cinema contemporâneo até a ideia de uma hipertrofia do dado local, que de modo supostamente anacrônico retornaria à cena sempre que uma necessidade de autoafirmação mostra-se evidente.

O artigo levanta uma hipótese analítica, a de que essa “coisa” representa “algo que passe por fora do fundamentalismo do mercado, com suas regras inclementes, da idolatria do consumo, do evangelho digital que atomiza e isola as pessoas ao arrebatá-las na ilusão de se conectarem numa rede internacional – ou até intergaláctica – de sociabilidade” (GALVÃO, 2004, p.5). Seria, portanto,

de resistência o papel desempenhado, no cinema, por produções que recuperam a temática regional ou colocam em cena espaços não hegemônicos que, mesmo que se constituam sem marcas geográficas definidas, apontam para a existência de imagens, símbolos e fábulas alheios ou “resistentes” à semantização de um domínio urbano, massificado ou homogeneizado pelo mercado. Lida nessa chave, essa produção se firmaria como um contraponto à afirmação de uma “globalização soberana<sup>1</sup>”, questionável, no limite, pela sobrevivência de signos culturais típicos de regiões de contrastes, em que um espaço-tempo marcado pela desigualdade define-se na convivência entre o moderno e restos da tradição.

Publicado já há sete anos, o texto de Walnice Nogueira Galvão rascunha um quadro que se consolidou com força. Em 2006, Karim Aïnouz dirigiria *O céu de Suely*, narrativa marcada pelo trânsito (ou a tentativa de) entre o interior do Ceará e a cidade de São Paulo; de 2007 é *Mutum*, de Sandra Kogut, baseado na narrativa homônima de João Guimarães Rosa e, entre tantas outras produções que poderiam ser aqui citadas, estão ainda *Olho de boi*, de 2009, e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de 2010, todas diretamente relacionadas ao universo ficcional cuja existência contemporânea foi problematizada por Walnice.

Nos ecos que fazem ressoar essa discussão – já que o tema que lhe deu mote persiste – interessa a este artigo a relação que se estabelece entre essa retomada apontada pela crítica no cinema e o modo como ela se realiza na literatura. Não se trata, como se poderia pressupor, de considerar a prosa contemporânea que retoma o sertão ou áreas culturais não hegemônicas como simples retomada do regionalismo ou, ainda, de afirmar que a produção cinematográfica atual constitui-se a partir de uma incorporação passiva da matriz literária regionalista que se desenvolveu ao longo do processo de formação e consolidação da literatura brasileira. A permanência não impõe, portanto, uma linha de análise que parte de um paradigma regionalista de interpretação, o que se pretende, por outro lado, é observar a maneira pela qual literatura e cinema tocam-se, contemporaneamente, em um ponto de convergência marcado por signos da tradição. A esse intento, três narrativas servem como objeto de análise: os contos “Faca” e “O que veio de longe”, publicados por Ronaldo Correia de Brito em 2003 e 2005, respectivamente, e *A festa da menina morta*, de 2008, dirigido por Matheus Nachtergaele. Nas construções fílmica e literária, interessa o modo como se representa um espaço e seu imaginário, que nos três casos, liga-se à construção discursiva de uma tradição que dá sentido à existência nesse mesmo espaço, como se cada narrativa colocasse em cena a necessidade humana de criar narrativas.

---

<sup>1</sup> A expressão é de Vivien Lando (2008), em resenha publicada no jornal *Folha de São Paulo* por ocasião do lançamento do romance *Galileia*. No texto, a autora afirma que o valor do romance decorre do fato de a narrativa localizar o sertão em uma realidade não contrastiva, em que a globalização se faz soberana.

## O sertão é sem lugar

*A festa da menina morta*, primeiro longa dirigido por Matheus Nachtergaele, tem sua ação narrativa situada em uma comunidade ribeirinha do alto Amazonas e se desenvolve em torno dos preparativos para a vigésima edição da festa que dá título ao filme. Há vinte anos, portanto, do presente da narração, o desaparecimento da menina Maria Cecília seria seguido por uma cena inusitada: um cachorro entregava, nas mãos de um garoto cuja mãe há pouco se suicidara, um vestido. Desde então, Santinho, protagonista interpretado por Daniel de Oliveira, passa a ser tratado como santo pela comunidade e, anualmente, supostamente recebe revelações enviadas pela menina, que são transmitidas ao povo de toda a região – composto, sobretudo, por indígenas – durante a festa, no ponto final de todo o rito, depois da preparação, da benção e da queima dos presentes doados pelos fieis.

Logo de início, três dimensões cruzam-se na composição do enredo: primeiro, o fanatismo religioso que se projeta da figura de Santinho como um messias ou uma espécie de líder espiritual da região, benzendo crianças, garantindo bons partos e fazendo revelações para o ano vindouro; em segundo lugar, a face mundana do rito: parte dos habitantes do local une religião a prazer e se encanta com a festa que se monta no dia da revelação, com música, comida e bebida desregradas; por fim, o domínio privado da vida de Santinho, vista de perto em sua relação incestuosa com o pai, na excentricidade de quem precisa lidar com o poder que exerce sobre as pessoas, na imagem diferente de um rapaz branco e feminino entre uma população indígena e com figuras masculinas fortes, ligadas ao trabalho braçal; nos transtornos do garoto que assistiu ao suicídio da mãe. Juntos, os três níveis de construção de significado operam um movimento de múltipla focalização, em parte responsável por um jogo de contrastes e de tensão que se desenha ao longo de toda a narrativa.

Esses três domínios encerram em si eixos de significação que podem ser tomados de modo autônomo, ou seja, na relação orgânica que se estabelece entre os elementos que compõem cada esfera e o significado que se dobra sobre esses mesmos elementos, ou na articulação entre as particularidades de cada um. No primeiro caso, é importante notar como o tecido narrativo irá se compor da construção de sentidos que marcam, no limite, a definição da identidade individual e coletiva no interior dessas esferas. Partindo dessa perspectiva de análise, o domínio da religiosidade se coloca como o eixo condutor da determinação de significados na narrativa: a menina desaparecida na comunidade e o aparecimento de suas vestes rasgadas colocam em cena não apenas o inexplicado, mas também, e sobretudo, a necessidade de atribuição de um sentido ou explicação para o que não pode ser compreendido.

Fica evidente, nesse primeiro eixo semântico, o fato de que a pequena comunidade, abalada pela suposta morte de Maria Cecília, procura a redenção – da menina e da desgraça coletiva – na construção de uma entidade que suprima a perda ou que represente um alento para as dores cotidianas. Santi-

no preencherá essa lacuna sendo “o escolhido” pelo cachorro para receber as roupas rasgadas da menina, gesto que garantirá a construção de uma imagem emblemática do messianismo e da dinâmica que alimenta o misticismo religioso no interior de uma realidade carente, em espaço afastado e regido por suas próprias leis. O papel desempenhado pelo personagem nesse universo determina o preenchimento de uma lacuna na vida dos ribeirinhos, espécie de superação de um presente rasurado pela falta e crença em um futuro melhor. O “Santo” benze a gestação das mulheres, reza por crianças doentes, supostamente recebe mensagens da menina morta que antecipam a fartura, a felicidade ou o sofrimento daquele ano.

É, portanto, no culto que serve de título e de mote ao filme que se institui o primeiro ponto de vista da narrativa: o olhar coletivo representado pelo misticismo popular. Mesclam-se, aqui, traços do cristianismo, presente nas orações e nas canções entoadas durante a preparação da festa, movimentos de danças indígenas encenados pelos ribeirinhos que prestam reverência à menina, e a crença no poder de um novo messias, espécie de Antônio Conselheiro amazonense. Sozinha, essa perspectiva determinaria um enredo cujo parentesco se situa nas muitas narrativas de Canudos ou na matriz mítico-religiosa de histórias do sertão – com origens desde a prosa rosiana e desdobramentos no cinema contemporâneo. Ocorre, porém, que as outras duas perspectivas narrativas que se somam a essa primeira impõem uma leitura em prisma, que desestabiliza o ponto de vista inicial em favor de sucessivos questionamentos e desnudamentos no decorrer da trama.

Nesse sentido, o domínio da festa determina o segundo ponto de vista que estrutura a narrativa: com uma visão capitalista que destoa do culto sagrado, o pai de Santinho traz para a realização daquele ano uma banda de música, além de barracas de venda de cerveja e comidas. Interessante notar que a novidade é patrocinada pela rádio da cidade, que leva um de seus locutores para narrar o acontecimento, com propagandas financiadas por empresas e pela própria marca de cerveja. A interferência do comércio na fé é vista com bons olhos pelos festeiros, que aproveitam a ocasião como uma das únicas oportunidades de lazer naquele espaço – marcado pela distância e pelo trabalho cotidiano na relação direta com o rio. É justamente o acontecimento festivo que atrai para o local ribeirinhos de diferentes regiões, o que potencializa o caráter heterogêneo do evento, que à fé cristã e ao culto indígena, mescla ainda música eletrônica, garotas, em roupas coladas ao corpo, dançando coreografias e rapazes, na praça, ensaiando passos de *break*.

O contraponto ao entusiasmo pela novidade faz-se presente na fala das rezadeiras, também responsáveis pela preparação da festa e pelos cuidados com Santinho. O estranhamento delimita a relação de atrito entre a tradição, mantida pela realização anual da festa com seus rituais, e o progresso, visto pelos mais conservadores como deturpação da fé da cultura local: “É preciso evoluir, tia”, diz o pai de Santinho ao justificar a venda de cerveja, o show musical e a presença da rádio. Quando colocada ao lado da perspectiva imposta

pelo domínio da religiosidade, surge na narrativa um de seus contrastes fundamentais, qual seja a relação que se estabelece entre os domínios da tradição e da modernidade, colocando, de um lado, a festa em louvor à menina e, de outro, a motivação – capitalista ou de puro lazer – que conduz a sua realização. O resultado irônico que se projeta desse contraste depende do fato de a manutenção da tradição ser promovida justamente pelos agentes responsáveis por sua modernização ou “desvio”, como preferem enxergar os mais conservadores. O pai de Santinho funciona, nesse sentido, como elemento de síntese dos opostos em uma figura desregrada, mais ligada ao sexo, à bebida e às mulheres do que ao ritual como manifestação de fé.

O personagem do pai também promove a transposição da segunda para a terceira perspectiva narrativa no filme, atuando tanto na determinação semântica do eixo estruturado pelo domínio da festa – em sua dimensão religiosa e profana – quanto na definição da esfera privada de focalização, aquela centrada na figura de Santinho e na ligação ambígua que mantém com a imagem paterna e com o fantasma da mãe. Nesse ponto, a casa de Santinho se mostra como um baú que guarda os segredos do passado, entrelaçados a um presente de excentricidade, poder e interditos. Em seus recônditos (BACHELARD, 1993), a casa esconde a homossexualidade do rapaz e a relação incestuosa que mantém com seu pai, oculta as oscilações de humor de um “santo” que vive às custas dos trabalhos das rezadeiras crentes em seus milagres e permanece preso à figura enigmática da mãe, com quem se encontra em uma cena obscura quase ao final da narrativa, sem que se possa ter certeza de sua existência na realidade ou no delírio do personagem.

Unidas por um olhar vertical, essas três perspectivas articulam-se na construção do evento anunciado pelo título: a Festa da Menina Morta é narrada no dia que antecede sua preparação, nas desavenças dos personagens que aceitam ou não a modernização da festa, no sincretismo que une a fé cristã à umbanda e à religião indígena, na instabilidade emocional de Santinho e no dilaceramento individual de personagens que enfrentam a pobreza, a morte e o isolamento geográfico de Barcelos, cidade em que a ação se desenrola. Nesse movimento de leitura, as ambiguidades apaziguam-se no domínio místico e na crença popular, de modo que se tem a impressão de estar diante de uma narrativa que apenas retoma a matriz messiânica da cultura brasileira, notadamente forte em realizações que se constroem em torno da figura de Antônio.

Ocorre, porém, que uma outra perspectiva de leitura admite uma transformação nos significados que se desenham nesse primeiro emparelhamento dos três níveis descritos. Ainda verticalmente, mas agora partindo do domínio privado para passar pela festa e chegar à religiosidade, o que se mostra é a construção de uma festa em louvor a quem morreu e não voltou, ou seja, a algo que faz parte do cotidiano de qualquer comunidade. Dentro da casa de Santinho, o que se mostra é a figura de um personagem atordoado, excêntrico, que na infância recebeu os restos rasgados do vestido de Maria Cecília, menina desaparecida que, diga-se, nunca foi encontrada. É da fala do pai que se desenrola um conjunto de histórias responsáveis pela mitificação do garoto.

Branco em uma região habitada por índios e mestiços, Santinho é imagem que favorece a diferença pela feminilidade e fragilidade de seus traços, por manter o poder por meio de gritos e pela submissão de quem lhe dedica fé e trabalho.

Intercalados a esse espaço, os níveis coletivo da festa e a religiosidade que move o domínio popular revelam-se como atribuição de significado ao que se manifestava como silêncio e incompreensão. Na dor do cotidiano de carências, a figura de Santinho pontua a possibilidade de um futuro melhor, de um “bom destino”, como diz a canção em louvor à menina. O desaparecimento de Maria Cecília coloca-se como uma espécie de signo vazio ou como significante à espera de um significado que o preencha. Mote para a composição de uma narrativa que dê sentido a vidas vazias, a morte da menina serve de instrumento à beatificação de Santinho, que perde seu nome próprio em favor da crença coletiva. Misturando a vida à palavra e alimentando a dinâmica da narrativa popular (BENJAMIN,1983), a festa da menina morta revela-se, nessa chave de interpretação, como a história da construção de uma narrativa ou, no limite, como a ideia de que a fé existe como narrativa.

A realização da vigésima edição da Festa da Menina Morta evidencia que o presente dista vinte anos dos acontecimentos que deram origem à própria festa e à mitificação de Santinho. Nesse intervalo, a transposição da história da menina entre diferentes gerações e a criação de elementos que sustentam a crença fica evidente: a música composta e entoada pelo pai de Santinho; o vestido da menina guardado como relíquia; a construção de um rito repetido anualmente em seus detalhes; a transmissão da história às crianças, que garantirão sua sobrevivência por outros tantos anos. A revelação desse processo de construção discursiva fica patente no olhar de Tadeu, irmão de Maria Cecília e figura questionadora no enredo: Tadeu sabe que a irmã não voltou e, por isso, põe em xeque a existência de qualquer milagre; percebe, ainda, o aparato que se monta em torno da figura da irmã e enxerga a festa como “um bando de cachaceiros”. A ironia que se desprende da postura do personagem orienta-se duplamente: ao mesmo tempo em que revela a falácia do mito, Tadeu cede ao final e concorda em carregar Santinho para a Revelação. Por outro lado, é sua palavra que dará outra orientação ao título do filme. Mais do que dos preparativos e da realização da festa, a narrativa trata da construção de uma narrativa ou da atribuição de sentidos, pela fala popular, a uma imagem que alivie o sofrimento de um povo e garanta sua esperança.

### **Dor é a palavra<sup>2</sup>**

A narrativa “O que veio de longe” abre *Livro dos homens*, terceiro livro de contos do autor cearense Ronaldo Correia de Brito, publicado em 2005 pela

---

<sup>2</sup> Parte desta reflexão encontra-se publicada em: SANTINI, J. Entre a memória e a invenção: a tradição na narrativa brasileira contemporânea. *Cerrados*. Brasília, v.27, ano18, p.253-272, 2009.

editora Cosac Naify. Trata-se da história do aparecimento de um corpo em um vilarejo no meio do sertão, levado até o local pela enchente do rio Jaguaribe. Com três tiros, desfigurado e sem identidade, o corpo é enterrado pelos moradores da região que, com o passar do tempo, constroem uma história para o homem, batizam-no com o nome do santo evocado pelo dia em que fora encontrado e com o sobrenome retirado da árvore que fazia sombra a seu túmulo. De desconhecida, a figura passa a mítica nas narrativas criadas e entoadas pelos sertanejos, que dão contorno à história de um estranho que se transforma em santo no tecido da fala popular:

Ele falou, disseram. São Sebastião dos Ferros mandou um sinal para nós. E muitos outros mandaria. Pelo vaqueiro que perdeu sua rês e encontrou-a. Pela mulher com o filho atravessado na barriga, parido a termo. Salvando um menino doente de crupe. Afugentando os gafanhotos que destruíam o milharal. De muitas maneiras o morto falava com a gente que o sepultara, guardando seus pertences como relíquia. (BRITO, 2005, p.11)

A santidade do homem é questionada e desfeita pelo relato de outro que também viera de longe, dessa vez para revelar a índole malévola de um assassino, que matara a irmã do recém chegado para se casar com outra mulher. Terminado o relato, a narrativa encerra-se com uma nova enchente e a sugestão de que se manteria calada a voz que tentara desenovelar o fio da tradição construída em torno do homem enterrado no Monte Alverne: “Um relâmpago cortou o céu. Choveu a noite inteira e o Jaguaribe botou enchente. Pareceu o dia em que encontraram o corpo do santo. Águas barrentas e profundas. Na medida certa para arrastarem outro corpo.” (BRITO, 2005, p.14).

A inserção do texto no conjunto que compõe a matriz regional de nossa cultura nos termos em que discute Walnice Nogueira Galvão (2004) poderia ter como ponto de partida a observação do espaço construído na diegese e os significados que daí se projetam. Monte Alverne, o povoado que recolhe o corpo carregado pela enchente do rio Jaguaribe, localiza-se no interior do estado do Ceará, zona sertaneja marcada pelo trânsito de viajantes e condutores de boiadas que cruzam o sertão, agentes do comércio e guias do trotar dos animais. Deve-se notar, de antemão, que esse trânsito daqueles que passam pelo local contrasta com a fixidez e a imobilidade dos habitantes de Monte Alverne, pontuadas na narrativa pela imagem da velha oiticica em cujo tronco os viajantes imprimiam a marca do gado que transportavam e dos espaços que cruzavam:

(...) árvore que dava sombra aos vaqueiros e aos rebanhos. Pouso obrigatório de todos os viajantes. Seu tronco guardava o desenho dos ferros de ferrar gado. Uns mais antigos, outros mais recentes, escorrendo a seiva, como o sangue de quem foi ferido. Parecia um boi de infinitos donos. Pau dos Ferros. Se desejavam saber quem cruzou o vau do rio, olhavam o caule marcado com as iniciais do viajante. (BRITO, 2005, p. 8)

A imobilidade daqueles que ocupavam o monte defronte as margens do rio Jaguaribe opõe-se, ainda, ao fluxo do próprio rio, que corta espaços e carrega histórias e diferentes tempos em suas águas. É, portanto, sob o signo da fixidez que se desenham os significados do cotidiano desses personagens, envolvidos em tarefas relacionadas à economia própria daquele espaço, sem a interferência ou a determinação de outros espaços.

O papel da estaticidade como polo irradiador de sentido na narrativa reafirma-se quando se considera a descrição, feita pelo narrador, dos habitantes do lugar, contrapondo suas figuras à imagem confusa, porque desfeita pelas águas do rio, do corpo ali aportado: “As pessoas não se igualavam ao desconhecido, tinham certeza. Pastores, vaqueiros, pequenos donos de terra, não se aventuravam em outros mundos. Não se aventuravam nos livros e nunca escreveram o próprio nome” (BRITO, 2005, p. 9). O olhar lançado para o corpo que viera de longe carrega, como se vê, a marca da alteridade. Sem identidade, sem história e, portanto, sem passado, o corpo ali recebido se mostrava como um referente a ser preenchido de significado, lacuna que encontra espaço na necessidade de respostas para as dificuldades e principalmente para aquilo que se mostra inexplicável diante dos olhos do sertanejo.

A partir da imagem do outro, agora campo de significação, inicia-se a construção de pequenas narrativas que, de imaginação em imaginação, de boca em boca, serviriam de história para o corpo desfigurado outrora trazido pela enchente. Agora com identidade – Sebastião dos Ferros, como se disse – o desconhecido recebia feições de homem nobre, rico, herói ou príncipe de outras terras, vindo de lugar distante, tão distante quanto poderiam supor aqueles que nunca foram a lugar algum:

- Morto de que maneira?
- Emboscado! – Tinham certeza.
- As balas entraram pelas costas.
- Pela frente – teimavam.
- Pela frente, não! Ele se defenderia. Tinha músculos de valente, não morreria assim.
- Afogado é que não foi. Não bebeu uma gota d’água.
- Se bebesse ficava inchado.
- Jogaram o corpo no rio, ou ficou na ribanceira e a enchente arrastou
- É possível.
- Mas que era rico, era. Vai ver, parente dos Feitosa.
- Briga de família?
- Acho que não. Tinha jeito de homem manso.
- Jeito como, se nem as feições se viam?
- As piranhas comeram o rosto.
- Não tem desse peixe no rio.
- Alguém arrancou os olhos, pra judiar o coitado.
- É possível, tem gente perversa.
- Pra roubar é que não foi. Teriam levado o anel. Deve valer uma fortuna.
- Aposto que veio do reino. Ou de mais longe, da Arábia. (BRITO, 2005, 9-10)

As feições que começam a ser atribuídas ao desconhecido reafirmam a imagem da alteridade que define a relação entre o corpo e o povo de Monte Alverne. A história criada pelo povo esboça os contornos de uma realidade compensatória, que dá ao outro a possibilidade de se tornar tudo o que povo não é. O conteúdo do passado construído pela fala popular garante ao desconhecido toda a grandiosidade, o heroísmo, a fortuna e a prosperidade que os habitantes da região poderiam imaginar, mas não concretizar em termos que não fossem da fala.

O processo de mitificação do outro corresponde, portanto, à invenção de uma imagem para si mesmo, como se a presença do agora São Sebastião dos Ferros (BRITO, 2005, p.11) servisse como forma de compensação para a realidade – carente de heróis e significados – que cercava cada um dos habitantes da cidade, unidos em uma coletividade que passa a contemplar e a louvar sua própria criação. É assim que se leva a cabo a composição de um ser sobre-humano, capaz de garantir a colheita, de salvar uma mulher do veneno mortal de uma cobra que a picara, de promover o nascimento de um filho considerado morto no ventre da mãe. Homem sem face, nobre da Arábia, santo milagroso: a fala dos habitantes constrói identidade, alteridade e messianismo, fundando, na figura do que veio de longe, os anseios de um espaço que não ultrapassa as margens do rio Jaguaribe.

A chegada de Pedro Miranda em Monte Alverne revelaria, porém, a história do corpo que fora encontrado nas águas do rio. Com o nome de Domísio Justino, cunhado de Pedro – como se disse –, matara a esposa a facadas para casar-se com outra mulher. Sem batalhas grandiosas e sem defender a honra dos pobres de outros lugares, como havia inventado o povo, Justino fora assassinado pelo cunhado, que vingava a morte de sua irmã com três tiros. O momento em que Pedro Miranda conta ao povo a verdadeira história do “falso santo” (BRITO, 2005, p.13) é descrito pelo narrador de maneira a revelar as diferentes posturas e reações diante da fala que puxava o fio de um tecido costurado com os nós da crença popular: de um lado, a emoção de Pedro, que recordava a irmã morta, barbaramente assassinada; de outro, a fixação do povo no moço, aproximando-se dele como um caçador espreita a vítima: “Sentia a garganta fechar-se e os olhos se encherem de lágrimas. Mas nenhum dos ouvintes atentou para isso. Estreitavam o círculo em volta do narrador, projetando os corpos silenciosos.” (BRITO, 2005, p.14).

A sugestão de que o rio carregaria mais um corpo naquela noite encerra a narrativa e silencia a ameaça de destruição da imagem que se desenhara em torno do outrora desconhecido corpo. Esse mesmo silêncio, ofuscado apenas pelos sons das águas cheias do Jaguaribe, impõe que se faça uma escolha entre a suposta verdade apresentada por Pedro Miranda e a verdade construída pelo povo. Levado pelas águas da enchente, o corpo de Pedro Miranda também deixaria para trás, no passado, sua identidade, sua história e a história de Domísio Justino, que continuaria a garantir a segurança e a saúde do povo de Monte Alverne como São Sebastião dos Ferros.

A ideia de que a narrativa de “O que veio de longe” põe à mostra os meandros da fala popular em torno da construção de uma imagem eleita como representante da tradição se torna mais evidente quando se considera, ao lado do texto em questão, o conto “Faca”, publicado em 2003 em volume de mesmo título. Com um tom bastante diferente daquele impresso pela fala profética do narrador em “O que veio de longe”, “Faca” se constrói a partir de fragmentos temporais que se embaralham e, como em um quebra-cabeças, dependem de um trabalho de reconstrução para adquirir significados.

A narrativa se inicia com um quadro em que aparece um grupo de ciganos que, encontrando uma faca, discorrem a respeito do valor material do objeto e, também, de uma história de violência e maldição que envolve o espaço em que se encontram, supostamente determinado por um assassinato em que a faca encontrada teria sido usada como arma. Revestida de ouro e prata, a faca representa, nesse primeiro momento, um elo que une o presente em que se situam os personagens desse eixo narrativo e o passado, rememorado pelas imagens agregadas ao totem esquecido no quintal da casa e encontrada pelos ciganos:

Uns ciganos acharam a faca. A prata perdera o brilho e já não havia sinal de sangue na lâmina.

- O cabe é de ouro – disse uma velha, os olhos sonhando um trancelim dourado.

Um outro cigano pensou num bom negócio, na feira da cidade próxima. Aquele objeto estranho, que o tempo cercara de mistério, assombrou.

- Escondam!

- Por que esconder? Não mora mais ninguém na casa.

- Tenho medo. É amaldiçoada. (BRITO, 2003, p. 25-26)

Aqui transcrito completamente, o *sketch* que abre a narrativa é encerrado com um espaço em branco e separado do quadro seguinte por meio de três pontos em uma linha horizontal. A marcação gráfica determina uma ruptura temporal, já que o próximo quadro apresenta, no mesmo espaço, uma ação decorrida cem anos antes, envolvendo a família de Domísio Justino, que assassinara sua esposa, alegando adultério. Malgrado a fragmentação temporal, que se sustentará ao longo de todo o conto por meio da alternância entre quadros distintos, a presença do narrador realiza uma mediação que implica um efeito de simultaneidade que, no limite, impõe ao leitor imagens que se sobrepõem.

Construindo dois eixos narrativos distintos, porém entrelaçados, a fala do narrador permite que se leia, para além da mitificação do objeto, o fato que o envolveu e que o revestiu de um valor simbólico. Nesse caso, mais do que dois estratos temporais, a narrativa opera o entrecruzar de dois estratos simbólicos, cada qual relacionado ao momento em que se inserem as distintas ações. A mediação do narrador implica, aqui, a condução dos significados que, latentes no domínio da ação dos ciganos, são revelados ao leitor por meio da focalização onisciente, também comprometida com o deslindar de fatos e intenções.

No plano em que se encontram Domísio Justino, Donana, os filhos do casal e os cunhados do sertanejo, a narrativa se desenrola nos detalhes do cotidiano do sertão, de vaqueiros que transportam o gado por longas distâncias e passam dias fora do convívio familiar. Domísio é vaqueiro que custa a retornar, prefere os movimentos da cidade e as mulheres de fora do sertão, enquanto a mulher o espera durante meses e amarga, com o sabor do umbu que metaforiza a dor e a ausência, a frustração de ver os sertanejos regressarem enquanto o marido tarda. Enquanto, no estrato inicial, os ciganos decidem o que fazer com a faca supostamente amaldiçoada por ter sido instrumento de um crime premeditado, a narração do que ocorrera cem anos antes põe em cena o casamento que Domísio acertara na cidade, a invenção de um adultério da esposa para justificar sua vingança sangrenta e o sofrimento de Donana no momento de sua morte:

– Mãe de Misericórdia – gemeu Donana, piedosa, ajoelhada aos pés do oratório, onde desfiava sua única culpa: existir. Quando cochilava, do cansaço do dia de muito trabalho, Francisca tomava a frente no terço. Os irmãos respondiam em coro: - “Eia pois, advogada nossa, esses vosso olhos misericordiosos, a nós volvei.” – Enquanto o pai vagava pelos terreiros, o pensamento na mulher de longe. Pensando na volta. – “E depois deste desterro, um caminho me mostre” –, na hora que Donana gritou, o corpo lavado em sangue, tingindo um riacho, e depois um rio e depois um mar. – “A vós bradamos” –, nas últimas forças correndo, os filhos todos atrás, só Francisca teve coragem de procurar o pai, sabia que ele estava no meio do mato.

– Se esconda na casa do seu irmão.

Os degredados filhos de Eva alcançaram a mãe quando ela caiu morta, as mãos cheias de umbu. (BRITO, 2003, p. 32-33)

A tentativa de vingança dos irmãos de Donana que, sabendo do engodo criado por Domísio, juram o sertanejo de morte, não é verbalizada pelo narrador, e o conto termina com a imagem de um corpo esquecido no sertão, assim como a faca que serve de mote às especulações dos ciganos que, por fim, mantêm-na no lugar em que a encontraram. O ato de narrar é suspenso no momento em que os dois eixos narrativos se fundem no mesmo quadro: o fato passado, revigorado na fala dos ciganos que temem a suposta maldição evocada pela faca, se faz presente na medida em que alimenta o imaginário daqueles que cruzam o local da morte de Donana passados cem anos da tragédia. Ocorre, porém, que a sugestão da vingança concretizada deixa em aberto um novo espaço para construção de significados, qual seja aquele que envolve a maneira como Domísio Justino foi morto.

Se a faca representa, no conto de 2003, os fatos e a história do passado em um espaço único – a casa em que viveu a família – ela não deixa de existir enquanto símbolo que mantém, naquele lugar, imutável, as ações transcorridas em um tempo distante e revividas no presente dos fatos narrados. O mesmo não ocorre com o corpo do sertanejo: em outro espaço, agora Monte Alverne, Domísio Justino é aquele “que veio de longe” e, sem identidade, funciona como signo vazio, cujos significados serão preenchidos pelas vozes que compõem a narrativa inserida no volume de 2005. Note-se que o que serve de material

para o conto o “O que veio de longe” é justamente aquilo que permanecia carente de significação em “Faca”, de modo que o que se tem é um movimento constante de atribuição de novos significados a um mesmo elemento ou objeto. No caso do conto de 2005, é justamente o trânsito do corpo e sua inserção em outro espaço que permitem o apagamento do passado que não coube em torno da faca, no primeiro conto. Interessante notar que a história de Donana reaparece no romance *Galileia*, de 2008, também como elemento definidor da identidade, agora de uma família, no sertão de Inhamuns, no Ceará.

### Considerações finais

No momento mais tenso da festa, quando se dá a revelação da fala da menina para os habitantes de Barcelos, Santinho – que, sabemos, não recebeu nenhuma revelação exceto pela imagem da mãe que retorna fisicamente ou em uma alucinação – toma o microfone e anuncia que a palavra é dor porque a menina teria nascido da dor. A fala do personagem é importante para a reflexão que aqui se propôs: o corpo desconhecido recebe o nome de São Sebastião dos Ferros em Monte Alverne, enquanto “a menina” deixa de ser Maria Cecília na comunidade do alto Amazonas em favor de um processo que transforma em palavra o que pode dar sentido ao coletivo. Isso significa que a narrativa criada pelo povo do sertão no conto de Ronaldo Correia de Brito cumpre a mesma função daquela anunciada pelo título do filme de Matheus Nachtergaele, qual seja suprir carências geradas na dor e garantir a existência de uma tradição.

Em texto conhecido, Antonio Candido (1995, p.242) parte da ideia de que a literatura, compreendida de modo amplo como ficção, é um bem incompressível, que não pode ser retirado do homem porque dela depende a garantia de uma necessidade humana de criar histórias e de imergir em realidades ficcionais ou imaginárias como forma de compensação ou superação do presente: “Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação”. Estendida para o domínio da fala popular, essa constatação aponta para o fato de que a narrativa se manifesta como criação humana intimamente ligada a processos inconscientes de “fabulação” ou de atribuição de significados por meio de realidades outras, pautadas ou não em um real empírico, mas que necessariamente surge a partir de e no interior desse real. Lidas sob essa perspectiva, as narrativas fílmica e literária aqui observadas constroem a história da criação de uma história, que surge na dor responsável pela inclusão do místico e da esperança na própria vida.

Os “territórios extremos” representados por essas narrativas aparecem, portanto, na determinação geográfica do espaço em que cada ação é inserida, mas, também, na expansão dos significados que não se circunscrevem a esse espaço e colocam a construção de uma narrativa como “fator indispensável de humanização” (CANDIDO, 1995, p.243). Agora como espaços indeterminados, Monte Alverne e Barcelos ressemantizam, contemporaneamente, a matriz regional fundadora da cultura brasileira e mantenedora de seus significados na literatura, no cinema, no teatro e nas artes plásti-

cas: nos três enredos aqui analisados, essa matriz se transforma na exibição de sua estrutura, trazendo à tona a proposta de que a tradição também se faz pela palavra e que a fé, no domínio popular ou em qualquer outro, não deixa de ser uma narrativa, o que, nesses os casos, garante sua potência, já que se mostra essencialmente humana. ☐

## SANTINI, J. THE WORD THAT MAKES THE PAST: NARRATIVE AND TRADITION IN BRAZILIAN LITERATURE AND MOVIE DURING LAST YEARS.

### **Abstract**

*This work analyses the way by which the short stories “O que veio de longe” and “Faca”, by Ronaldo Correia de Brito, and the movie A festa da menina morta, directed by Matheus Nachtergaele, incorporate regional thematic matrix in contemporary narratives that take again tradition and give it a new meaning.*

### **Keywords**

*narrative; tradition; regional thematic.*

## **Referências**

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1993.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Benjamin, Horkheimer, Adorno, Habermas*. São Paulo: Ed. Abril Cultural, 1983. p.57-74. (Os pensadores, XLVIII)
- BRITO, Ronaldo Correia de. *Faca*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2003.
- BRITO, Ronaldo Correia de. *Galileia*. São Paulo: Ed. Alfaguara, 2008.
- BRITO, Ronaldo Correia de. *Livro dos homens*. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2005.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 3.ed. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1995. p.235-263.
- A FESTA da menina morta*. Direção: Matheus Nachtergaele. Brasil, 2008. 110min.
- GALVÃO, Walnice N. A ilha do dia anterior. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 31 out. 2004. Mais!, p.5.
- LANDO, Vivien. Em “Galileia”, autor usa Bíblia para contar história no sertão. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 29 nov. 2008. Ilustrada, p.1.
- PELLEGRINI, Tânia. Regiões, margens e fronteiras: Milton Hatoum e Graciliano Ramos. In: \_\_\_\_\_. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: Anna-blume; Ed. FAPESP, 2008. p.117-136.