

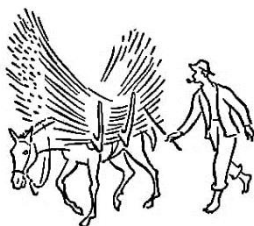


UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES - CCHLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL
DOUTORADO EM LETRAS

IVSON BRUNO DA SILVA

Literatura e Memória:

o Ciclo da cana-de-açúcar de Claribalte Passos



João Pessoa – PB

2025

IVSON BRUNO DA SILVA

Literatura e Memória:

o Ciclo da cana-de-açúcar de Claribalte Passos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), como pré-requisito para a obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica

Linha de pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Profª. Dra. Marinês Andrea Kunz

João Pessoa – PB

2025

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586l Silva, Ivson Bruno da.

Literatura e memória : o ciclo da cana-de-açúcar de
Claribalte Passos / Ivson Bruno da Silva. - João
Pessoa, 2025.

183 f. : il.

Orientação: Marinês Andrea Kunz.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Passos, Claribalte. 2. Literatura. 3. Memória. 4.
Ciclo da cana-de-açúcar. I. Kunz, Marinês Andrea. II.
Título.

UFPB/BC

CDU 8(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE DO(A) ALUNO(A)
IVSON BRUNO DA SILVA

Aos quatro dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e cinco, às quatorze horas e trinta minutos, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa da Tese intitulada: “Literatura e Memória: o Ciclo da cana-de-açúcar de Claribalte Passos”, apresentada pelo(a) aluno(a) Ivson Bruno da Silva, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de DOUTOR EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Roberto Carlos de Assis, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Marinês Andrea Kunz (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte as Professores Ana Cristina Marinho (PPGL/UFPB), Elaine Cristina Cintra (PPGL/UFPB), João Batista Pereira (UFRPE) e Magna Lima Magalhães (Universidade Feevale). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(a) doutorando(a) para apresentar uma síntese de sua tese, após o que foi arguido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: aprovado. Proclamados os resultados pela presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Marinês Andrea Kunz (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 04 de julho de 2025.

Parecer:

A banca ressalta a qualidade da tese quanto ao fato de trazer à luz um escritor esquecido da literatura brasileira, contribuindo, assim, para o avanço das pesquisas na historiografia literária e quanto à redação do texto, bem como a segurança do candidato na arguição oral e na apresentação da tese. Além disso, a banca aponta a necessidade de uma revisão para ajustes de termos da teoria da literatura.

Prof^ª. Dr.^a Marinês Andrea Kunz
(Presidente da Banca)

Prof. Dr. João Batista Pereira
(Examinador)

Prof^ª. Dr.^a Ana Cristina Marinho
(Examinadora)

Prof^ª. Dr.^a Elaine Cristina Cintra
(Examinadora)

Prof^ª. Dr.^a Magna Lima Magalhães
(Examinadora)

Ivson Bruno da Silva
(Doutorando)

À minha avó, Severina (*in memoriam*), e aos meus pais, Betânia e
Inácio, dedico esta Tese.

Também dedico ao professor João Batista Pereira.

Agradecimentos

Aos meus pais, Maria Betania e José Inácio, pelo amor de sempre.

À professora Marinês Andrea Kunz, pela orientação no fim deste doutoramento.

Ao professor João Batista Pereira, cuja sabedoria tem sido generosamente compartilhada desde a graduação.

Aos amigos Madson Jefferson e Sheyla Maria Lima Oliveira, por me fortalecerem.

A Sílvia Brandão Passos, Eliane Passos e Filipi Pires, pelas contribuições biográficas nesta pesquisa.

Aos professores que integraram a Banca de Defesa desta Tese – Ana Cristina Marinho Lúcio, João Batista Pereira, Magna Lima Magalhães e Elaine Cristina Cintra –, pelas relevantes contribuições e pela atenção dedicada ao exame deste trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), pelo aprendizado ao longo do Doutorado.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro.

[...] um subsídio ou contribuição, para o futuro, sobretudo, de uma vivência, de uma gente, de um mundo que me parece não convém se deixe esquecido e fadado ao desaparecimento e à morte na memória dos de hoje e dos pósteros.

(Jayme Griz, em carta escrita em 28 de julho de 1959)

A vontade de retornar à infância, em cada um de nós, somente é comparável ao permanente desejo de alongar a vida...

(Claribalte Passos, no conto “Debruçado no muro da lembrança”)

Resumo

Diagramada na simbiose entre texto e contexto, a memória torna-se um agente ativo da ficcionalidade, por imprimir um curso dialético: a convocação de experiências do passado notifica os indivíduos acerca da retrospectiva e dos referentes – individuais e coletivos – definidores de novas assimilações do presente. Essa asserção dá outro relevo às formas diegéticas, na medida em que ora repercute ações pretéritas na tessitura literária, ora sublinha uma evocação norteadas pelos trilhos da realidade. O enquadramento desses vieses referendados pela literatura acompanha o principal objetivo a ser alcançado nesta Tese: analisar contos do conjunto das obras do nominado “Ciclo da cana-de-açúcar” de Claribalte Passos, à luz da memória. Composta pelos livros *Estórias de Engenho* (1973), *Universo Verde* (1975), *Estórias de um Senhor-de-Engenho* (1976) e *Atrás das nuvens, onde nasce o sol* (1977), a série de narrativas, cujo pano de fundo é o espaço rural da região de Caruaru, em Pernambuco, emoldura uma civilização açucareira sob um prisma realista: adorna enredos com motivos memorialísticos, histórico-culturais e folclóricos, com a pretensão de retomar um universo canavieiro que direcionou a maneira como o homem se formou em grupos sociais diversos. Os quatro contos, um de cada obra, escolhidos para serem investigados, são iluminados por pressupostos teóricos que respondem a encruzilhadas de solidariedades entre a estética, a memória e a vida. Eles são prescrutados pela rememoração de um horizonte social com cosmovisão controversa: por um lado, envolvido com os costumes e saberes populares, as credences regionais, a cultura afro-brasileira e a riqueza folclórica; por outro, comprometido com a tradição senhoril, balizado pela lógica escravocrata, estruturado pelos dilemas da violência política entre o coronelismo e o cangaço, comprometedor de identidades coletivas e figurado pelo “fogo morto” e ascensão das usinas. As dimensões ficcional e contextual também se aproximam de aspectos biográficos do autor pernambucano, dado o conteúdo de suas lembranças entre os engenhos nordestinos. Nesse sentido, o fundo memorialístico permite à ficção claribalteana o material necessário à feitura de um projeto estético, articulando elementos narrativos a impressões das vivências em sociedade. Esse percurso desnuda o preterimento e o esquecimento de Claribalte Passos e suas obras nos estudos literários brasileiros, porém, por meio deste trabalho, também legitima seu valor e incentiva sua retirada dos escombros monolíticos da literatura ou de prateleiras empoeiradas de velhos sebos.

Palavras-chave: Literatura; Memória; Ciclo da cana-de-açúcar; Claribalte Passos.

Abstract

Diagrammed in the symbiosis between text and context, memory becomes mmm active agent of fictionality, by imprinting mmm dialectical course: the summoning of experiences from the past notifies individuals about the retrospection and the referents – individual and collective – that define new assimilations of the present. This assertion gives another emphasis to diegetic forms, insofar as it sometimes echoes past actions in the literary fabric, and sometimes underlines an evocation guided by the rails of reality. The framing of these biases endorsed by the literature follows the main objective to be achieved in this thesis: to analyze short stories from the set of works of the so-called “Sugarcane Cycle” by Claribalte Passos, in the light of memory. Composed of the books *Estórias de Engenho* (1973), *Universo Verde* (1975), *Estórias de um Senhor-de-Engenho* (1976) and *Atrás das nuvens, onde nasce o sol* (1977), the series of narratives, set against the rural backdrop of the Caruaru region in Pernambuco, frames a sugarcane-based civilization through a realist perspective: it adorns plots with memorialistic, historical-cultural, and folkloric elements, with the intention of revisiting a sugarcane universe that shaped how individuals came together in various social groups. The four short stories, one from each work, chosen for investigation are illuminated by theoretical premises that address intersections of solidarity between aesthetics, memory, and life. They are examined through the recollection of a social horizon marked by a controversial worldview: on the one hand, immersed in popular customs and knowledge, regional beliefs, Afro-Brazilian culture, and folkloric richness; on the other, committed to the tradition of landowning elites, rooted in the legacy of slavery, and structured by the political violence between *coronelismo* and *cangaço* forces that compromised collective identities and are symbolized by the “dead fire” (*fogo morto*) and the rise of the sugar mills. The fictional and contextual dimensions also converge with biographical aspects of the author from Pernambuco, given the content of his memories among the sugarcane mills of the Northeast. In this sense, the memorialistic foundation provides fiction with the necessary material for crafting an aesthetic project, weaving together narrative elements with impressions of social experience. This trajectory reveals the neglect and oblivion of Claribalte Passos and his works in Brazilian literary studies, but through this work, it also legitimizes his value and encourages his recovery from the monolithic ruins of literature or from the dusty shelves of old secondhand bookstores.

Key-words: Literature; Memory; Sugarcane cycle; Claribalte Passos.

Resumen

Diagramada en la simbiosis entre texto y contexto, la memoria se convierte en un agente activo de la ficcionalidad, al imprimir un curso dialéctico: la convocatoria de experiencias del pasado informa a los individuos sobre la retrospección y los referentes – individuales y colectivos – que definen nuevas asimilaciones del presente. Esta afirmación otorga un nuevo relieve a las formas diegéticas, en la medida en que a veces repercute acciones pretéritas en la urdimbre literaria, y a veces subraya una evocación guiada por los rieles de la realidad. El encuadre de estos enfoques, avalados por la literatura, acompaña el principal objetivo de esta Tesis: analizar cuentos del conjunto de obras que conforman el denominado “Ciclo de la caña de azúcar” de Claribalte Passos, a la luz de la memoria. Compuesta por los libros *Estórias de Engenho* (1973), *Universo Verde* (1975), *Estórias de um Senhor-de-Engenho* (1976) y *Atrás das nuvens, onde nasce o sol* (1977), la serie de narrativas, cuyo telón de fondo es el espacio rural de la región de Caruaru, en Pernambuco, enmarca una civilización azucarera desde una perspectiva realista: adorna las tramas con motivos memorialísticos, histórico-culturales y folclóricos, con la pretensión de retomar un universo cañero que orientó la manera en que el ser humano se conformó en diversos grupos sociales. Los cuatro cuentos, uno de cada obra, seleccionados para ser investigados, están iluminados por presupuestos teóricos que responden a encrucijadas de solidaridades entre la estética, la memoria y la vida. Son examinados a través de la rememoración de un horizonte social con una cosmovisión controvertida: por un lado, implicado con las costumbres y saberes populares, las creencias regionales, la cultura afrobrasileña y la riqueza folclórica; por otro, comprometido con la tradición del señorío, marcada por la herencia de la esclavitud, estructurada por los dilemas de la violencia política entre el *coronelismo* y el *cangaço*, comprometedores de identidades colectivas y figurados por el “fuego muerto” y el ascenso de los ingenios. Las dimensiones ficcional y contextual también se aproximan a aspectos biográficos del autor pernambucano, dado el contenido de sus recuerdos entre los ingenios del noreste. En ese sentido, el trasfondo memorialístico le proporciona a la ficción el material necesario para la construcción de un proyecto estético, articulando elementos narrativos con impresiones de vivencias en sociedad. Este recorrido desnuda el olvido y la omisión de Claribalte Passos y sus obras en los estudios literarios brasileños; sin embargo, a través de este trabajo, también se legitima su valor y se incentiva su rescate de los escombros monolíticos de la literatura o de los estantes polvorientos de las antiguas librerías.

Palabras-clave: Literatura; Memoria; Ciclo de la caña de azúcar; Claribalte Passos.

Lista de figuras

Figura 1	Claribalte Passos.....	11
Figura 2	Maria C. A. F. Passos e Jason Passos, com os filhos Claribalte Passos e Cloris Passos.....	19
Figura 3	Local da loja de tecidos e aviamentos de Jason Passos, em Caruaru (PE).....	20
Figura 4	Claribalte Passos em entrevista ao <i>Diário Carioca</i>	23
Figura 5	Claribalte Passos e os funcionários da revista <i>Brasil Açucareiro</i>	27
Figura 6	Claribalte Passos e Marcelo Garcia	28
Figura 7	Claribalte Passos e Peregrino Júnior.....	38
Figura 8	Claribalte Passos e Caubi Peixoto	48
Figura 9	Claribalte Passos e Danton Jobim	49
Figura 10	Organograma da divisão sociofamiliar do Engenho Graúna	87
Figura 11	Ilustração de Hugo Paulo.....	104
Figura 12	Ilustração de Hélio Estolano	109
Figura 13	Feira de Caruaru, antecedendo o conto presente em <i>Estórias de Engenho</i>	117
Figura 14	Ilustração de Hélio Estolano	141
Figura 15	Ilustração de Hugo Paulo.....	143

Sumário

Introdução	12
1 Claribalte Passos: vida, memórias, literatura.....	16
1.1 O início da carreira: o literário, o jornalismo, a política.....	25
1.2 A contística do Ciclo da cana-de-açúcar.....	32
1.3 Açúcar no sangue, música na alma: o apreço pela MPB	47
2 O passado a serviço da estética: a literatura e a memória.....	55
2.1 A memória sob o ponto de vista histórico-cultural.....	58
2.2 Lembrar para ficcionalizar: a memória guiando um projeto estético	73
3 O Ciclo da cana-de-açúcar claribalteano	82
3.1 Estórias de Engenho: Mãe Joana e a Flor de Pedra	89
3.2 A busca no rumo do grande rio da vida deste universo [verde]	108
3.3 Outras “estórias de um senhor-de-engenho”: um túmulo na cachoeira dos lamentos.	128
3.4 Atrás das nuvens, onde nasce o sol: As criaturas da mata.....	143
Considerações finais	161
Referências	165
Anexos – Carta e recortes de jornais	176



Figura 1 – Claribalte Passos. Fonte: Rede social / @caruarudopassado

Introdução

“Às vezes / acontece o passado / entrar em obras, / ter de se mudar” (Dias, 2020, p. 24). Esse excerto é o ponto de partida poético em “Convento dos Caetanos, 2018”, da escritora portuguesa Inês Dias, cujo desfecho são as pilastras da recordação. Torna-se oportuno esse fragmento como mote introdutório para o deciframento do âmago desta Tese: a memória como elemento que reedifica um passado, transformando-o e, conseqüentemente, reformando o presente. Os possíveis movimentos de direcionamento para um tempo pretérito, manipulando fatos, algumas vezes, obscurecidos ou esquecidos, concorrem para imprimir um processo dinâmico e dialético¹ com a atualidade, retendo reflexões sobre o homem e a forma como sua existência aspira por uma constante revisão de sentido no mundo. O elo que condiciona essa perspectiva ressoa na memória, que não desperta uma completa ruptura com as vivências de outrora, pois ressignifica antigos entulhos para edificar acepções hodiernas.

O impacto desse rendimento memorialístico tem efeitos individuais, porém, opera preponderantemente em segmentos coletivos ou sociais, visto que as representações dos indivíduos são mediadas pela sua relação com a sociedade ou grupos humanos, em espaços e tempos diversos. O sujeito se liga à coletividade, desde núcleos familiares até conjuntos socialmente maiores, deflagrando produções memoriais construídas a partir de experiências comunitárias. Essa composição já foi assimilada por Maurice Halbwachs (1990), cuja abordagem determina o valor de recordar, na medida em que não se eximem os referenciais compartilhados com o coletivo. Acima de tudo, o que orienta essas ilações é a moção feita para o passado, além de como esse deslocamento determina o não sepultamento das ações do homem e da consciência sobre o que lhe rodeou.

Sob o prisma de transferência, essa abordagem encontra relevo na literatura, visto que seus modos de configuração alcançam as pegadas deixadas pelo tempo. Na tessitura estética²,

¹ Nesta Tese, o termo “Dialética” será utilizado com base nas exemplificações de Nicola Abbagnano, em *Dicionário de Filosofia*, que, entre algumas formulações conceituais, recupera o Idealismo romântico, em particular por Hegel, ao destacar a expressão como “síntese dos opostos” (Abbagnano, 2007, p. 283). Para o filósofo alemão, a dialética é a própria natureza do pensamento e da realidade, que, quando compreendida pela tríade tese-antítese-síntese, demonstra um ideário de compreensão do mundo: a realidade está sempre em um movimento dinâmico e contraditório.

² Entre as possibilidades de compreensão do que é Estética, nas variadas áreas do conhecimento, neste trabalho, sua apropriação se dará pela ideia de “Experiência estética literária”: “como a soma da percepção/apreensão inicial de uma criação literária e das muitas reações (emocionais, intelectuais ou outras) que esta suscita, em função das características específicas postas em jogo pelo autor na sua produção. Tal produção literária é – ela também – uma *experiência estética*, cujo resultado seu criador quer fazer único e inconfundível, com marcas que ele gostaria que fossem percebidas pelo leitor como pegadas no caminho da leitura de sua obra” (Cunha, s.d., grifos da autora).

a memória, além de influir nos componentes diegéticos, funda uma analogia na relação entre texto e contexto, de modo a remeter a fontes – saqueadas do passado – que lhe deram origem ou influenciaram no processo de criação ficcional. É de consenso da crítica a inevitável existência de um sistema de intercâmbio literário, tal como defende Antonio Candido (2000), em que as estruturas autônomas de uma obra podem se vincular aos parâmetros que marcam a vida em sociedade. No entanto, o modo como esse arranjo é feito determina os limites entre dois mundos tão distintos: a ficção e a realidade. Quando se refere à categoria da memória, muitas compreensões podem dimensionar uma abordagem, mas, constantemente, a exterioridade tem efeito catalisador na validação literária da condição de recordar, lembrar ou esquecer. Nesse ínterim, pode surgir um questionamento: em qual medida os dados memorialísticos estão entrançados na escrita, mobilizando peculiaridades individuais, coletivas, culturais ou políticas? As trilhas possíveis para alcançar a resposta estão no propósito sob o qual esta Tese se projeta: analisar o rendimento estético na contística do Ciclo da cana-de-açúcar do escritor Claribalte Passos, à luz da memória.

O nominado “Ciclo da cana-de-açúcar” claribalteano compreende o conjunto das obras *Estórias de Engenho* (1973), *Universo Verde* (1975), *Estórias de um Senhor-de-Engenho*³ (1976) e *Atrás das nuvens, onde nasce o sol* (1977). Esses livros de contos, entre tantas possibilidades de leitura, estão acondicionados pela memória, seja na forma como as personagens rememoram situações no mundo do engenho, seja na articulação dialética feita com o passado da sociedade pernambucana, que, em certa medida, vincula-se à vida do autor. Ao encontrar na exterioridade uma ancoragem para a construção de enredos referenciados sob matizes memorialísticos, foi possível inferir o quanto as narrativas se afastam de um formalismo mais restrito, isto é, apartado de componentes extratextuais. A resultante de uma desligadura entre texto e contexto seria reducionista, ou melhor, levaria ao desperdício da compreensão de um projeto estético, que vislumbra na linguagem nortear a dinâmica social no cenário agroaçucareiro de Pernambuco, os laços de trabalho e as condições de sobrevivência dos trabalhadores da casa-grande à zona canavieira, os atores sociais que orientam o prisma senhoril, a transformação espacial no cenário de modernização e tecnologia rural, a memória que denuncia as violências, as subjetividades e as identidades dos indivíduos.

Por essas razões, as obras tornam-se um lugar de procedimentos e estruturas diegéticas potencializadas quando medidas na fronteira com a vida, tendo a memória como condutora

³ Apesar de contrariar a atual ortografia do Português brasileiro, ao longo de toda esta Tese, manteve-se a hifenização em “Senhor-de-Engenho”, buscando preservar o título original da obra. Quando forem feitas referências estilísticas ao livro, essa grafia também será preservada.

desse incontestável elo. As abordagens adotadas nesta Tese partiram sempre do que os contos permitiam clarificar esteticamente com o suporte contextual, evidenciando o efeito de rememoração e o desenvolvimento das categorias narrativas. Não gratuitamente, essa conduta evidenciou a comunicação entre as obras, configuradas na repetição de ambientes e personagens que produzem o efeito de ciclo, ora geracional, ora econômico e sociocultural, próprio da civilização do açúcar no Nordeste. Isso justifica a escolha dos contos que compõem a análise, seguindo a respectiva ordem dos livros: “Mãe Joana e a Flor de Pedra”, “Uma busca no rumo do grande rio da vida deste universo”, “Um túmulo na cachoeira dos lamentos” e “As criaturas da mata”. O produto da investigação dessas quatro narrativas foi a evidência do ciclo da cana-de-açúcar, em que as demandas do homem canavieiro estão intrinsicamente atreladas aos condicionantes familiares, sociopolíticos, culturais, identitários, sobrenaturais e, sobretudo, mnemônicos, diagramados pelas complexas e múltiplas formas de ser no mundo.

A força literária e contextual das obras, atrelada à categoria da memória, é mérito de Claribalte Passos, autor que foi esquecido nas últimas décadas pela crítica literária brasileira. Foi sinalizando para esse fato que se estruturou o Primeiro Capítulo, elaborando um painel biográfico do autor pernambucano. Ciente de que aspectos da história dele nunca foram reunidos em repositórios acadêmicos ou nos meios digitais, esta Tese se comprometeu a organizar uma trajetória de vida, desde sua infância, na cidade de Caruaru (em Pernambuco), até a vivência adulta e profissional no Rio de Janeiro. Figurando temporalmente cada informação, enquadrou-se seus laços familiares e sua conexão com o território caruaruense; o início da carreira na literatura, no jornalismo e na política; as motivações e influências que fizeram surgir sua contística; e o modo como a Música Popular Brasileira revelou sua outra face de talento e interesse artísticos. Os estatutos historiográfico e literário foram viabilizados por pesquisas em jornais e manuscritos do século XX, além de alguns dados fornecidos por familiares, que juntos ajudaram a consolidar um objetivo: a preservação da memória autoral.

Sombreado por múltiplos *epistemes* a dissertar sobre a categoria da memória, o Segundo Capítulo buscou evidenciar percepções teóricas que elucidassem essa faculdade de evocar vivências, desde a Antiguidade até proposições contemporâneas. Sob um ponto de vista histórico-cultural, delimitaram-se abordagens platônicas, aristotélicas e agostinianas, que explicaram como os paradigmas da recordação formaram o homem por muito tempo, até alcançar outros enfoques no século XX. A amplitude alcançada pelas teorias acompanhou os novos vieses da modernidade, problematizando o ato memorialístico junto com a temporalidade, com a história, com a cultura e com as várias formas de se recorrer ao passado com vistas a refletir sobre o presente, a exemplo de discussões otimizadas por Walter Benjamin,

Maurice Halbwachs e Pierre Nora. Decorrente dessas premissas, direcionou-se para o principal foco do trabalho: o quanto a memória auxilia na constituição do texto literário, na forma e no conteúdo, reintegrando definidores fragmentos do tempo para a formação dos tecidos da ficcionalidade.

Situada a abrangência e as fronteiras do referencial teórico, o Terceiro Capítulo explorou a análise das narrativas do chamado Ciclo da cana-de-açúcar. Sem se comprometer com uma tipologia ou percepção única acerca da categoria da memória, permitiu-se que os textos, a partir de diferentes ângulos, diegéticos ou extratextuais, apontassem os adequados enfoques investigativos, mantendo a afinidade entre o literário e o contexto. A partir dessa simbiose, os contos foram credenciados por um percurso memorialístico que adotou a cultura, a história de grupos sociais, a tradição oral, os saberes e costumes populares e as crenças humanas como endosso do caráter mnemônico das narrativas, amplificando a abordagem sobre a estética claribalteana. Coexistindo nos estratos do discurso literário como fundo que deu estrutura à forma e ao conteúdo dos enredos, a memória direcionou a explicação sobre o Ciclo da cana-de-açúcar de Claribalte Passos, em que personagens, ao longo de quatro obras, dissecaram como o homem canavieiro foi definido pela coletividade e como a lembrança de fatos discrimina sua existência, seus valores, suas contradições e os conflitos onde habita.

Na direção do que foi constatado na interpretação dos contos, uma conclusão foi rematada: no roteiro analítico e argumentativo que admitiu a memória na natureza da ficção literária, a experiência da realidade foi basilar para acentuar as estruturas narrativas e seu desenvolvimento nos enredos, aglutinando um passado sociocultural. Com o suporte teórico a confirmar o que até o fim se lança, os textos claribalteanos são iluminados por uma memória indestrutível: aquela que resiste por meio da literatura, desnudando certos longos silêncios sobre os indivíduos e um tempo pretérito, causando ruídos no presente. Essa mudez diligencia também o movimento esfumado e preterido da crítica em torno das obras do autor, que logram seu lugar nas mãos de leitores da atualidade. Quem deseja contribuir seriamente com a memória de escritores deve tratar das potências que emanam de uma ficção capaz de restaurar as pegadas dos sujeitos de ontem e de hoje – como foram, como são, ou como poderiam ter sido. Também é necessário falar das feridas, dentro ou fora dos textos, pois são justamente os traumas que alimentam o amadurecimento da literatura. Na verdade, o machucado que mais dói é o esquecimento: o problema não está em lembrar, mas em ofuscar a existência. É isso que esta tese procura evitar.

1

Claribalte Passos: vida, memórias, literatura



* Na capa e nas páginas capitulares, todas as ilustrações presentes foram publicadas originalmente na revista *Brasil Açucareiro*, ao longo da década de 1970. Como nas edições não há indicações de quem sejam os autores, infere-se que as criações possam ser de Hugo Paulo, Hélio Estolano ou Luís Jardim, colaboradores da revista e principais ilustradores dos livros de contos de Claribalte Passos.

O tempo biográfico tem andamento como na música desde o *allegro* da infância que parece na lembrança luminoso e doce, até o *adagio* da velhice.

(Ecléa Bosi, em *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*)

“A biografia gera uma parte da memória, liofiliza o passado em módulos prontos para o consumo, irriga docemente o hoje com os encantos de ontem” (Madelénat, 1989, p. 55, apud Dosse, 2015, p. 18). É dessa forma que Daniel Madelénat define a função social do texto biográfico. Ainda que aqui não se objetive aceitar uma discussão teórica acerca do gênero, a afirmativa do escritor francês filia-se ao que aponta o recolhimento em pesquisas de aspectos biográficos dos autores: acompanhar as pegadas de suas travessias ao longo da vida, cujo trajeto sinaliza para um tempo pretérito e pode vir a se articular com as dimensões ficcionais daqueles que se dedicaram à criação literária. As informações coletadas, se não restituem existências, evocam o que se interpõe entre os artistas e as suas obras: a história, as memórias, os esquecimentos. No recolhimento de fragmentos do que foi vivenciado, asseguram-se vínculos individuais e coletivos, visões de mundo, motivações e compreensões estéticas, ecos entre viver e ficcionalizar.

Da instituição desses nexos entre vida particular e obra, René Wellek e Austin Warren, em *Teoria da literatura*, consideram que os traços biográficos podem ser apreciados por três perspectivas: na relação que projetam sobre o produto literário; na relevância que possuem para compreensão do autor e seu ambiente moral, intelectual e emocional; e no estudo da psicologia do poeta e do processo de criação. No entanto, é o primeiro enfoque que adquire maior importância na investigação crítica, por ser aquele que explica e ilumina a obra do artista. Ainda assim, o estudo que requisita detalhes biográficos não pode perder de vista o seguinte entendimento: a obra não é uma cópia da vida, tampouco é apenas uma incorporação da experiência ou uma relação linear de causa e efeito. Ela estabelece um plano de paralelos e semelhanças exegéticas, porém, constitui-se de uma unidade diegética com domínio e relação próprios diante da realidade (Wellek; Warren, 1976, p. 87-93). Em outras palavras, é necessário afirmar que a literatura se estabelece no universo ficcional e não depende, necessariamente, de elementos biográficos como condicionantes ou garantias de verdade. Ainda assim, aspectos da trajetória pessoal de um autor podem oferecer subsídios valiosos para a leitura e interpretação de textos literários: “o poema existe; tenham ou não sido vertidas lágrimas, as emoções pessoais passaram – e não podem ser reconstituídas, nem há necessidade que o sejam” (Wellek; Warren, 1976, p. 93).

A remissão ao real vivido de escritores, além de ser vertida para as influências artísticas e historiografia da literatura, redesenha histórias que podem não ter sido contadas, em um passado que, embora várias vezes revisitado, mostrar-se-á com lampejos de revelação. Do que se exterioriza, carrega algum sentido para o universo ficcional, não impreterivelmente para explicar suas particularidades na forma e no conteúdo, mas para deliberar acerca da dialética que recai sob o literário: o indissociável processo comunicativo, integrador e bitransitivo entre autor, obra e público (Candido, 2000, p. 21). Esse trio atenta para a simbiose que impregna o ficcional e o social, afinal, “a literatura não existe no ar, e sim no Tempo, no Tempo histórico, que obedece ao seu próprio ritmo dialético” (Carpeaux, 1959, p. 46), não o acompanhando, e sim refletindo sobre ele. Nesse sentido, a figura de um escritor e sua vida estão *conditio sine qua non* a emprestar referências à operação que faz o homem trafegar pelo real e pela fantasia.

Tendo como base a leitura da literatura a partir da tríade candidiana, leva-se em consideração que a produção ficcional de determinado autor, além de estar inserida em um momento histórico-social, atendendo a possíveis práticas estéticas e de gênero literário, correlacionando-se com variados textos e alcançando um público, pode vir a se vincular a vivências individuais e coletivas, cujo impulso criativo é a rememoração. Soma-se a essa noção o que, nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin, ao tratar da experiência burguesa proustiana junto à memória, é tarefa de um autor: “não seria, portanto, relembrar acontecimentos pessoais, mas ‘subtraí-los às contingências do tempo em uma metáfora’” (Gagnebin, 1987, p. 16). Essa figura de linguagem pode ser o material literário condicionado a uma forma de resistência mnemônica às condições da temporalidade. Com isso, assim se compreendem algumas analogias entre vida e literatura: dar ao que é individual e coletivo um sentido estético e, tendo essa significação, ganhar universalidade e ultrapassar os limites do que poderia ser efêmero e transitório.

No diapasão que singulariza esse jogo *dialektiké*, cujo texto e contexto se enovelam, destaca-se o escritor Claribalte Passos, cujos registros da vida se confundem com sua produção ficcional e sedimentam a significação que a literatura empreendeu em sua carreira e em seu tempo. Filho de Jason Passos e Maria do Carmo Alves da Fonseca Passos⁴, ele nasceu na cidade de Caruaru, no Agreste de Pernambuco, em 25 de março de 1923. Seu pai, oriundo do município sergipano Capela⁵, possuía relação com o mundo dos engenhos, pois herdou de vínculos

⁴ Jason Passos e Maria do Carmo Alves da Fonseca Passos também tiveram outros dois filhos: Cloris Passos e Clóvis Passos.

⁵ Na época em que Jason Passos vivia em Capela (Sergipe), entre os fins do século XIX e início do século XX, a região possuía mais de cem engenhos (um deles se chamava “Graúna”, do proprietário José Correia, segundo

patriarcais a propriedade agrícola que passou de geração em geração pela família, como atesta o jornalista João Nogueira da Mata: “nobilitante sequência de homens que se vincularam aos labores do canavial de um Engenho, naturalmente de mistura com os roçados de milho e de mandioca, mas que em momento algum deixaram a rechã sagrada por outras terras distantes” (Mata, 1976, p. 6). Essa visão de fidelidade e pertencimento territoriais se findou com Jason Passos, já que ele se mudou para a região pernambucana, motivado pelo matrimônio.



Figura 2 - Maria do Carmo Alves da Fonseca Passos e Jason Passos, com os filhos Claribalte Passos e Cloris Passos. Fonte: Acervo de Eliane Passos, filha de Cloris e sobrinha de Claribalte.

Sintomático de seu perfil reminiscentista, em uma crônica nominada de “Jason, o humilde”, presente na obra *Estórias de Engenho*, Claribalte refaz a trajetória do pai, destacando que ele viveu os primeiros anos matrimoniais em Recife, cidade pela qual possuía particular afetividade, e posteriormente mudou-se para o interior pernambucano, em Caruaru: “apreciando os filhos, ainda menores, saltando dentro da água barrenta do *Ipojuca*, sempre que para lá os conduzia, *lavando* o carro ‘Chevrolet’ (daqueles antigos de rodas *sóis* de madeira) às suas margens largas” (Passos, 1973, p. 189, grifos do autor). Ainda que tenha morado em Vitória de Santo Antão, na região da Zona da Mata, Jason se estabeleceu por maior tempo na terra caruaruense, trabalhando como caixeiro-viajante, gerente e dono de estabelecimentos comerciais. No texto dedicado ao pai, Claribalte sublinha a integridade, a simplicidade e a generosidade paterna, que cessa precocemente em uma madrugada de junho de 1941, deixando

Orlando Dantas, no livro *A Vida Patriarcal de Sergipe*, de 1980), todos com papel de destaque no cultivo da cana-de-açúcar, tornando-se fundamental para o desenvolvimento da economia açucareira do estado sergipano.

a lembrança de um homem que “experimentou muitos talhes doloridos na árvore da sua sensibilidade” (Passos, 1973, p. 188).



Figura 3 – Local da loja de tecidos e aviamentos de Jason Passos, com seu nome na fachada, em Caruaru (PE). Fonte: Acervo de Eliane Passos, filha de Cloris e sobrinha de Claribalte.

Não à toa, recuperar esse quinhão da vida de Jason é também remeter às raízes identitárias de Claribalte, retomando – por via familiar – aspectos que aludem a sua infância em Caruaru, importante na construção, ao longo do tempo, de sua personalidade memorialística. A figura materna é pouco evidenciada nos textos claribalteanos, frequentemente ofuscada pela recorrente presença da figura paterna. No entanto, essa ausência textual não diminui sua importância no âmbito biográfico, pois a mãe do autor ocupa um lugar significativo e identificável em sua genealogia. Inclusive, essa estirpe é o combustível que fornece o *pathos* sentimental e mnemônico em toda sua literatura. Na esteira desse passado afetivo, a infância dele é regida pelo paisagismo caruaruense, cujo painel territorial e socioeconômico transitava entre o universo senhoril dos engenhos (levado pela avó) e as vistas à modernização da cidade, na década de 1920.

No decurso desse tempo, Caruaru se transformava: com o desenvolvimento da tradicional Feira de Caruaru; a intensificação da circulação ferroviária e automobilística; ruas, pontes, praças e sobrados sendo construídos; e o aumento populacional e de serviços comerciais e culturais. Nesse período, enquanto havia o impulso da atividade agrícola na região, como de algodão, café, cana-de-açúcar e cereais, a urbe já demonstrava sua alteração urbana e sociopolítica, como é possível atestar em vários textos de revistas e jornais do período, frisando os avanços estruturais da cidade: “Caruaru é, sem favor, a mais importante cidade do nosso

interior [...] com edificações modernas, arborização intensa, parques graciosos, vida social muito significativa” (Sette, 1925, p. 70). É um momento em que a cidade tem como prioridade obras de infraestrutura e desenvolvimento comercial, inspirado em um fenômeno disseminado no Brasil durante os primeiros decênios do século XX, denominado pelas teorias críticas urbanas de *haussmannisation*⁶ das cidades brasileiras. Porém, se o moderno crescia de um lado, o tradicional resistia de outro, no que tange práticas culturais, velha política e sistemas sociais.

O fato é que o olhar claribalteano diante desse mundo não estava orquestrado pela madura consciência do cenário de progresso citadino, mas sim por uma magia típica de sua infância de menino que experienciou costumes tradicionais do interior, como as capturas de tanajuras caindo do céu do Agreste pós-aguaceiro de verão, o sabor do caldo de cana ou do alfenim, a espera pela retirada de leite da vacaria do engenho ou ouvindo dos mais velhos as histórias de assombrações no terraço de casa. Essas vivências carregaram um sentido existencial e foram o patrimônio sentimental de Claribalte:

Um menino pobre que jamais se esqueceu do cavalinho montado no pitoresco e romântico Carrossel; [...] da magia dos bonecos de barro do Mestre VITALINO, arrumados sobre um pedaço de pano qualquer no chão quente da Feira de Caruaru; das aulas do Professor Zé Leão somente encerradas depois que se cantava o HINO – qualquer um que falasse do BRASIL –; menino travesso como tantos outros, que gostava de empinar “Papagaio” colorido, chorando quando alguém caçava passarinhos; que ainda agora, vivendo numa cidade-grande, experimenta a mesma e profunda emoção dos instantes da MISSA DO GALO à meia-noite do 24 de dezembro; menino que sempre adormeceu sonhando com as caminhadas de madrugada segurando as mãos calosas da vovó Dinda, no rumo do sítio da “Serraria”; criança que jamais se conformou em ter perdido JASÓN; que sempre rezou e pediu pela harmonia entre as criaturas, achando que a MORTE não consegue nos destruir, mas apenas torna a todos nós invisíveis...

Pois bem: este menino jamais encontrou poesia nem expressão na selva de cimento-armado das cidades onde viveu ou visitou. Continuou embevecido pela Província, os dobrados executados pela COMERCIAL e a NOVA EUTERPE, nos coretos das Ruas da Matriz e do Comércio, nas noites de retretas, em Caruaru (Passos, 1973, p. 10).

Nesse relato, o seu passado comporta o nascedouro de aspectos da história e da cultura caruaruense, como ao mencionar os bonecos do Mestre Vitalino⁷, a antiga prática de canto orfeônico do Hino Nacional brasileiro em aulas, a histórica Missa do Galo percorrida em procissão pela cidade até a igreja e as marchas das bandas musicais Comercial e Euterpe.

⁶ Em referência às transformações e reformas urbanas de Paris no Segundo Império, com vistas à modernização, promovidas por Georges-Eugène Haussmann, entre 1852 e 1870.

⁷ O artista popular Mestre Vitalino, cujo nome é Vitalino Pereira dos Santos (1909-1963), filho de lavrador e de louceira, mostrou desde pequeno talento modelando brinquedos com os restos de barro que a mãe usava para confeccionar panelas, jarros, pratos, entre outros utensílios, visando vender na tradicional Feira de Caruaru. Ao longo do tempo, este barro, retirado das margens do rio Ipojuca, transformou-se na matéria-prima do artesão nordestino que, até a atualidade, é reconhecido mundialmente pela sua arte. Em Caruaru, existe a “Casa-Museu Mestre Vitalino”, espaço que foi sua residência e tem o objetivo de preservar sua arte e memórias.

Despertando vínculos afetivos, Claribalte valida que o tempo nunca apagou saudades: rememora as idas com a vó ao sítio e assevera uma perda que não conseguiu superar, a do pai. Parece pertinente pensar que a ausência sempre se mistura com a memória para lutar contra o esquecimento: “as lembranças têm a semelhança com a extensão das águas dos oceanos. Aproximam-se de nós ou distanciam-se, atreladas ao veículo célebre do *Tempo*, enquanto as ondas caminham fustigadas por imposição dos ventos” (Passos, 1975, p. 9, grifo do autor). Entre o que “ficou invisível” e a linguagem que se impõe como possibilidade de reviver um passado, há uma beleza poética que se aproveita de fulgurações da vida para, como ele mesmo afirmou, ficar “ciente do preço da alegria e da dor!” (Passos, 1975, p. 9).

As reminiscências harmonizam-se com o realismo típico de menino do Agreste, que se encantava com as simplicidades do cotidiano caruaruense, com seu mundo agrário e seu progresso urbano, ainda sem as angústias próprias da idade adulta: “a infância concede-nos esse privilégio de sonhar de olhos abertos” (Passos, 1975, p. 177). Na sua terra natal, Claribalte fez todo o curso Primário até o 4º ano ginásial, quando, posteriormente, muda-se com a família para capital pernambucana e finaliza a 5ª série no Ginásio do Recife, educandário dirigido pelo Pe. Félix Pimentel Barreto. Em 1940, foi matriculado no Colégio Oswaldo Cruz, finalizando os dois anos do pré-jurídico. Nesse ínterim, experiencia a dor do falecimento do pai, em 1941, obtendo depois algum sentido de felicidade com a aprovação no vestibular: “a existência é feita de avanços e recuos” (Passos, 1976, p. 59).

No ano de 1942, ele ingressa na Faculdade de Direito do Recife. Essa tradicional instituição foi também o destino de muitos jovens escritores no século XX, a exemplo de José Lins do Rego, Hilton Sette, Câmara Cascudo, Álvaro Lins⁸ e Ariano Suassuna. Em Pernambuco, a efervescência intelectual da década de 40 lograva seus conflitos políticos, principalmente em decorrência das insatisfações em relação, em âmbito nacional, ao Estado Novo (1937 a 1945), instaurado por Getúlio Vargas, e, na esfera estadual, pela governança de Agamenon Magalhães, aliado do então presidente. Em 3 de março de 1945, líderes sociais, movimentos estudantis e intelectuais fizeram uma manifestação contra a Presidência da República na Praça da Independência, em Recife, cujo momento resultou no fuzilamento por policiais de Demócrito de Souza Filho, estudante de Direito e secretário geral da União de Estudantes de Pernambuco.

Amigo de Demócrito desde quando ambos estudavam juntos no Colégio Oswaldo Cruz, Claribalte sofre consequências pelos seus posicionamentos políticos contra o governo de

⁸ Álvaro Lins foi professor de Claribalte, na época em que ele estudava no Ginásio do Recife.

Pernambuco: é perseguido e foge para o Rio de Janeiro. Na capital da República, a perseguição continua, por meio do *gauleiter* J. J. Almeida, membro do Conselho Técnico da Congregação do Recife, que tenta – sem sucesso – impedir a transferência da matrícula de Claribalte para a Faculdade de Niterói. Lá, ele conclui o curso de Bacharel em Direito, em 1946, inscrevendo-se na Ordem dos Advogados do Brasil, seção do Rio de Janeiro. Adensando sua personalidade política, ele faz críticas ao governo pernambucano, principalmente ante a ação policial empreendida contra Demócrito, em entrevista ao jornal *Diário Carioca* (Figura 4): “a vinda de Agamenon Magalhães para nos dirigir foi muito pior que ‘as sete pragas do Egito...’” (Passos, 1945, p. 3).



Figura 4 – Claribalte Passos dando entrevista ao *Diário Carioca*. Fonte: *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 19 de março de 1945.

Ademais, lembrando sua passagem pela Faculdade de Direito do Recife, lança opinião em relação a José Joaquim de Almeida, Professor Catedrático de Introdução à Ciência do Direito: “único elemento nocivo aos nossos ideais de liberdade, autoritário e perfeita ‘segunda edição’ de Heinrich nazista, era o representante autorizado e a ‘persona grata’ do sr. Agamenon no meio dos acadêmicos” (Passos, 1945, p. 3). Finalmente, na entrevista, exalta a figura do amigo Demócrito: “Tombou pela democracia e porque era um homem livre! Foi assassinado porque não cedeu às pregações totalitárias, porque amava a liberdade que é a única esperança de redenção dos povos (Passos, 1945, p. 3). A leitura de mundo claribalteana que se inscreve neste momento alia-se à efervescência de jovens universitários, reivindicadores de pautas democráticas, incomodados com as governabilidades estadual e nacional. Isso, certamente, justificado pelos momentos de assombros e incertezas vivenciados socialmente, desde as

proporções globais de uma Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945) aos vieses políticos e autoritários do “Getulismo” e “Agamenonismo”. Acerca das ações médico-higienistas de habitação feitas em Recife, por Agamenon Magalhães, Claribalte comentou: “As mais inacreditáveis cenas de miséria foram presenciadas por mim, pessoalmente, quando de minha estada naquela capital a respeito da ação funesta dessa ‘Liga Social Contra o Mocambo’” (Passos, 1945, p. 3).

De acordo com Alberto Sousa, em *Do mocambo à favela: Recife, 1920–1990*, até a década de 1960, os casebres insalubres da população pobre recifense eram nominados de mocambo – ou mucambo. A cidade, nas primeiras décadas do século XX, passou por um processo de crescimento populacional e habitacional desenfreados, gerando a proliferação de moradias precárias. Diante disso, em 1939, Agamenon Magalhães (nomeado interventor federal em Pernambuco pelo governo de Getúlio Vargas, no fim de 1937) criou a Liga Social Contra o Mocambo, órgão privado, parcialmente financiado pelo setor público, encarregado de demolir os mocambos e construir habitações populares. Essa ação governamental se mostrou ineficaz, pois as habitações populares programadas não ocorriam na mesma proporção de desalojamento, resultando em migrações familiares e construção de mocambos em outros locais, das zonas centrais para a periferia urbana. A Liga funcionou até 1945 e, em seu lugar, foi criado o Serviço Social contra o Mocambo (Sousa, 2022). Nesse sentido, a crítica de Claribalte remete a lacunas dessa intervenção, visto que se mostrou ineficiente e não solucionava reais problemas socioeconômicos. Para além disso, essa medida mascarava o interesse político de modernização e de discriminação social, afinal, “o mocambo era o resquício do passado, do atrasado, [...] incomodava a cidade, ofuscava-a, revelava suas misérias e contradições. [...] Era o que expunha a pobreza da cidade e sua severa desigualdade social” (Cavalcanti, 2015, p. 217).

Sincrônico desses *epistemes* a informar sobre Claribalte, se de um lado ele inicia sua imersão em ditames políticos, de outro também já demarca os primeiros passos de uma trajetória literária que o levará a ser um dos mais importantes prosadores da ficção de ambientação agrária em Pernambuco, ou de um regionalismo que se torna “o deleite de novas deambulações pelas várzeas extensas onde viçam os doces canaviais, aspirando os eflúvios da terra nordestina, aqui de ouvido preso às emboladas dos cortadores de cana” (Pereira e Santos, 1976). Concorre-se para germinar um escritor que terá como condicionante um aspecto que singulariza sua caminhada na literatura: a memória, afinal, “o homem do Agreste, do Sertão ou da Zona da Mata não se ausenta nunca das suas lembranças e jamais esmorece na sua fé!” (Passos, 1975, p. 11).

1.2 O início da carreira: o literário, o jornalismo, a política

Ao reter o escritor e a obra conforme o prelúdio da elaboração literária, Claribalte enfatiza: “Todo o livro começa a ser escrito sob a influência de um determinado estado emocional. Quase sempre, *amor*, *angústia* e *saudade* integram a trilogia responsável pelos momentos de criação” (Passos, 1976, p. 13, grifos do autor). Essa tríade está presente em sua carreira na literatura, utilizando-a em diferentes conjunturas e intensidades, além de compor o âmago de seu processo de ficcionalização. Provavelmente, porque, ainda que caiba na vida de todo indivíduo a estadia desses sentimentos, atravessar a história claribalteana seja percorrer espaços de afetividades, inquietações e nostalgias particulares, que ganham significação no cimo de sua arte.

A nascente de seus registros literários começa a surgir antes da ida ao Rio de Janeiro, isto é, ainda no período vivendo em Recife, quando tem início sua colaboração em jornais e revistas. Ele se inicia no jornalismo por meio de orientação e incentivo dos escritores Valdemar de Oliveira e Mauro Motta, colaborando no “Suplemento Literário” do *Jornal do Commercio*, no *Diário de Pernambuco* e na revista *Renovação*. Em 1941, no *Diário da Manhã*, o jornalista Silvino Lopes ressalta que Claribalte procurou-o para entregar um artigo sobre o autor Érico Veríssimo, e que ele estava produzindo um romance, nominado de *Desilusão*⁹, para enviar a uma editora do sul do Brasil: “Uma *desilusão* aos 18 anos é mesmo de entontecer a gente. Passei meia hora a aconselhar o rapaz a desistir da profissão. E ele não me deu a menor importância. [...] Mas será que ele tem jeito? Tem, sim. E está envenenado de literatura” (Lopes, 1941, p. p. 3, grifo do autor).

Decerto, a literatura já havia corrompido Claribalte, pois seu primeiro conto, intitulado “Reflexo”, foi publicado no *Diário da Manhã*, em 28 de março de 1941, cujo enredo, ambientado em Recife, atravessa o cotidiano da personagem Raquel. Ele também publicou outros 5 contos, respectivamente, ao longo do mesmo ano: “Princesa”, “Saraivada”, “Murilo estava arrependido?”, “A mocinha dos Ataúdes” e “Por quem Carlos chorava?”¹⁰. Essas suas narrativas possuem a feitura estética própria de uma inauguração na literatura, que só o tempo

⁹ No texto do *Diário da Manhã*, embora Silvino Lopes sugira o desenvolvimento e o objetivo de Claribalte em enviar o possível romance para uma editora sulista, não há nenhum registro de que tenha ocorrido o envio ou a publicação.

¹⁰ Cópias dos registros de jornais com os primeiros contos de Claribalte estão presentes nesta Tese em “Anexos”.

lhe apresentará com uma possível maturidade ficcional. No entanto, tem seu reconhecimento: conquista o primeiro lugar no concurso literário de *A Manhã* (RJ), informação evidenciada no subtítulo da publicação do seu conto “O Tunel”, no *Diário de Pernambuco*, em 1949¹¹. Ademais, aparece o crítico literário, visto que, nessa época, também publica textos sobre obras, como ao lançar impressões positivas acerca do romance *Angústia* (publicado em 1936), de Graciliano Ramos: “A linguagem é viva, simples e atraente. [...] Este livro, em que se encontra, a cada página, um instante para pensar e um pedaço do caráter de cada personagem, mostra a força inegável do exímio romancista” (Passos, 1941, n. p.).

Endossando um conjunto de críticas depreciativas que as obras de Érico Veríssimo receberam entre as décadas de 1930 e 1940, Claribalte julga-o a partir do romance *Saga*, publicado em 1940: “Com o aparecimento de SAGA, ele não fez mais que asfixiar os leitores, tirando-lhes toda possibilidade de admiração, em contrário do que podia ter feito” (Passos, 1941, n. p.). O escritor pernambucano junta-se a uma parcela de intelectuais que, incomodados com a popularidade e a vendagem bibliográfica do autor gaúcho, afiançaram reprovações em relação à realização estética da literatura verissiana. Há, nesse contexto, uma iniciação da criticidade claribalteana regada de dureza na maneira de opinar sobre o literário, com uma linguagem operada também por eufemismos, ainda que ele seja, naquele momento, devedor de uma experiência crítica:

Livro odisseia de Érico. Eclipsou a fama de romancista. A mania de popularidade (se me é lícita a expressão) ilimitada trouxe uma funesta decadência. O criador continua na vida de suas criaturas. Foi o que afirmaram de Alencar. Sucedeu porém o contrário a Veríssimo. Ninguém comenta mais, o autor de **Caminhos Cruzados** – aliás sua melhor produção. [...] Realmente, não era preciso tanto exagero para absorver a atenção e o interesse do público [...]. Esse romance, que vive episódios da catástrofe espanhola – é uma contradição do grande talento do sr. Érico Veríssimo. E essa contradição soube agir obscurecendo a sua personalidade de romancista (Passos, 1941, n. p., grifos do autor).

Erguidas essas disposições críticas na imprensa da capital pernambucana, novos horizontes surgem quando se muda para o Rio de Janeiro¹². Na cidade fluminense, a atividade de jornalismo se inicia no vespertino *Folha Carioca*, colaborando também como redator e crítico musical da revista *Carioca*, da empresa A Noite; no *Correio da Manhã*; no *A Noite*

¹¹ No fim desta Tese, em “Anexos”, é possível ter acesso ao conto “O Tunel”, publicado no *Diário de Pernambuco*, em 1949.

¹² Nesse percurso como crítico literário, não só ocorreram fortes críticas ao romance de Érico Veríssimo. Em 1947, no *Diário de Notícias* (RJ), Claribalte critica com afínco a autora Ziza Régis Batista, pela publicação do seu livro de poemas *O mundo em mim*: “Os deslizos de técnica, os defeitos, o vácuo que deixam entremostrear alguns dos seus poemas explicam essa contingência de principiante. [...] Vemos que o terreno lhe foge aos pés. Talvez falta de leitura. Sim, esse a meu ver, o grande pecado de Ziza Régis” (Passos, 1947, s.p.).

Ilustrada; em colunas na *Cena Muda*; no suplemento “Letras e Artes”, do matutino *A Manhã*; mantendo textos sobre livros no jornal *Vanguarda*; na *Folha de Minas* (Belo Horizonte); na *Folha de Jundiaí* (São Paulo), entre outros periódicos. Assim, Claribalte vai fortalecendo e ganhando reconhecimento pelo trabalho desenvolvido nos universos jornalístico, crítico e literário do sudeste do Brasil.

Dando base afetiva a essa trajetória, em 1955, ele casou-se com Madressilva Brandão e, em 30 de janeiro do ano seguinte, nasceu seu filho, Sílvio Brandão Passos. Em uma década de acontecimentos familiares e de bastante engajamento nos veículos de comunicação, surgem ofícios que farão todo sentido em seu percurso intelectual: em 1958, ele ingressa no quadro permanente de funcionários do Instituto de Açúcar e do Alcool (IAA), assumindo 6 anos depois a chefia do Serviço de Documentação e a direção da revista *Brasil Açucareiro* (Figura 5). Esse periódico, cuja circulação e especialidade teve preferência pelo setor político-econômico da cultura de cana-de-açúcar e produção industrial açucareira e alcooleira, com também tradição folclórica, rodou suas edições de 1932 a 1979. Como diretor, Claribalte recebeu elogios pela condução da revista, incluindo os de Gilberto Freyre (1967), ao reformular suas publicações com maior diversidade temática, sem abrir mão da tradição de textos com enfoque técnico especializado. Sob sua gestão, o periódico foi modernizado: deixou de ser apenas um suplemento voltado para informações tecnicistas do setor agrário e passou a incluir também reflexões sobre literatura, cultura, sociologia, política e crítica rural.



Figura 5 – Claribalte Passos, no centro da imagem segurando uma taça, em confraternização com funcionários do Serviço de Documentação, órgão que preparava a revista *Brasil Açucareiro*. Fonte: Clovis Brum, *Brasil Açucareiro*, 1965, n. p.

Muitos artigos claribalteanos, na *Brasil Açucareiro*, elevaram a cultura e a arte brasileiras, principalmente quando possuíam vínculos com o mundo do açúcar. *Exempli gratia*,

em um artigo intitulado “Emudeceu a voz do Nordeste”, ele exalta a figura de Ascenso Ferreira, pela expressão folclórica que o poeta pernambucano denota em seus poemas, com versos que adquirem uma força regional: “A floração espontânea de sua árvore poética gerou os frutos mais belos e originais da arte regionalista do Nordeste!” (Passos, 1965, p. 11). Frequentemente remetendo a aspectos estético-culturais, com uma predileção pela área nordestina, Claribalte exaltou os costumes do povo e o quanto alguns intelectuais, por exemplo, Câmara Cascudo, Mauro Mota, Mário Souto Maior e Jayme Griz, expressavam em seus trabalhos e pesquisas as raízes identitárias e folclóricas do país, de modo a comunicar óticas do setor açucareiro com a antropologia, a história, a literatura e a sociologia, áreas dimensionadoras das aspirações e agruras do homem canavieiro.



Figura 6 – Claribalte Passos entregando a edição especial da *Brasil Açucareiro* a Marcelo Garcia, Secretário da Casa Civil do Rio de Janeiro, à época, estado governado por Paulo Francisco Torres, que, sob o Regime Militar nacional, foi eleito por via indireta. Fonte: *Brasil Açucareiro*, 1965, n. p.

A revista, além de se tornar um importante divulgador cultural e do trabalho sucroalcooleiro no Brasil, também explorou o discurso político entre as décadas de 1960 e 1970, sob a direção de Claribalte. Com textos valorizando o trabalho governamental dos presidenciáveis da época, como Castelo Branco, Arthur da Costa e Silva e Emílio G. Médici, ele analisa o período: “Estamos usufruindo sem dúvida, resultados positivos depois do amanhecer do 31 de março de 1964. Contra a enorme amurada da incredulidade de alguns, e a calculista maledicência de uns poucos, esbateu-se a força indômita de uma nova realidade brasileira!” (Passos, 1970, p. 5). Acreditava-se, sobretudo, na prosperidade nacional após o Golpe de Estado de 1964, chamado de “Revolução”, principalmente no setor rural: “logo após a Revolução vitoriosa de 31 de março de 1964 – o começo e acerto dessa política canavieira.

Mas por que razão haveríamos de duvidar com antecipação quanto ao seu futuro êxito?” (Passos, 1965, p. 3). O fulcro desse seu apreço político é carregado de justificativas particulares: “no incentivo à produtividade industrial e agrícola, no máximo apoio à educação e à cultura, à saúde e aos transportes, tudo devidamente planejado e executado” (Passos, 1970, p. 6).

Contextualizando a sua afeição política durante o Regime Militar brasileiro, é necessário compreender alguns movimentos da indústria açucareira nessa época. Ao longo da década de 1950, ocorreu a expansão da agroindústria canavieira no país, incentivada pelo Instituto do Açúcar e do Alcool e motivada pela euforia da industrialização e urbanização promovida pelo presidente Juscelino Kubitschek (1956-1960). Com o direcionamento do setor para o mercado externo, o açúcar assumiu uma posição de destaque nas pautas de exportação, abaixo apenas do café e do cacau. Atravessando diferentes fases, no governo de João Goulart, (1961-1964), o setor passou a vivenciar ações políticas e parcerias público-privadas, objetivando um planejamento socioeconômico nacional de produção açucareira, porém, isso não foi o suficiente para evitar uma crise no âmbito sucroalcooleiro, que só tem recuperação pós-Golpe de 64 (Rodrigues; Ross, 2020, p. 130-150).

É a partir desse momento que há uma intensificação da modernização da indústria de açúcar e álcool, aumentando o padrão de consumo, devido ao crescimento da população, e fazendo com que o Brasil se tornasse o primeiro produtor açucareiro no mundo e o segundo maior exportador internacional. Com o sistema de preços do açúcar e de matéria-prima substituído pelo sistema de preço único em todo território nacional, o setor agrário do Nordeste desempenhou novamente papel importante na economia, obtendo destaque, em um processo que repercutiu na dinâmica econômica regional: “envergadura dos novos investimentos, pela ampliação da capacidade instalada da indústria açucareira e pelo incremento das safras e do preço da terra nas regiões canavieiras nordestinas” (Rodrigues; Ross, 2020, p. 153).

Sombreado por uma perspectiva econômica e vinculado diretamente ao universo açucareiro, Claribalte depositou confiança na política desse período, principalmente tendo como pano de fundo a ascensão produtiva da esfera sucroalcooleira. Em suas elocuções na revista *Brasil Açucareiro*, ele expôs as reformulações – em andamento – desse mercantil canavieiro, otimizado pelo grupo civil-militar: “constata-se o avanço tecnológico, o valioso saneamento econômico, o progresso industrial, o maior incremento das exportações, uma planificação mais realística e dinâmica no campo da agroindústria canavieira” (Passos, 1969, p. 25). Há, indubitavelmente, diante dele, uma forte influência do contexto político que marcou uma leitura de mundo, inclusive, diferente da expressada quando ele era mais jovem, vivendo na capital pernambucana.

Nessa época, o que os olhos de Claribalte não viram, ofuscados pelo ideal de “milagre econômico”, pela política agrária e oligarquia rural conservadora, ainda que sejam fatores delicados de argumentação, a atualidade lançou luz de reflexão, em uma mudança diacrônica de mentalidade, de acordo com o surgimento de evidências históricas: a ausência de direitos trabalhistas; a dificuldade de formação sindical; os baixos salários; a repressão, o assassinato e a superexploração de trabalhadores canavieiros; a real inflação econômica; as consequências e motivações do êxodo rural; o aumento da desigualdade social; a falta de transparência política; e a censura, são alguns rastros da memória de um período vexatório e obscuro da história do Brasil. Em *A Ditadura Militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade - 1964-1984*, Maria José de Rezende sublinha que, nessa fase, as ações favoráveis ao restabelecimento dos “direitos humanos, a favor da anistia, pelo fim da tortura, da censura, dentre outros, eram tidos como movimentos que pretendiam estabelecer mudanças em detrimento do regime; o que não seria admitido, segundo os seus condutores” (Rezende, 2013, p. 181).

O regime civil-militar, desde o seu nascedouro, destacava-se como portador de um alto grau de racionalidade, com um sistema de ideais sobre uma ilusória democracia nos pilares de sua pretensão de legitimidade. Por meio da eficiência de estratégias econômicas, políticas, militares e psicossociais, seus representantes se empenharam em “extirpar da sociedade como um todo as fantasias não convenientes à ordem social que a ditadura tentava estabelecer” (Rezende, 2013, p. 185). Nesse sentido, os governos instituíam uma mentalidade disciplinada, cujas perspectivas de futuro tinham que ser traçadas pela lógica racional e arbitrária do regime em vigor. Aqueles que não aderiam aos valores eram expostos a todos os males que isto acarretava, como a repressão e a violência, a desestruturação sindical, a limitação de direitos civis, entre outras opressões, em atos institucionais que garantiam a vigência dos seus princípios (Rezende, 2013). O resultado disso são anos de crimes cometidos por integrantes dos governos, submissão a um código totalitário e a uma justiça “fascistoide” indicadores da perversidade e crueldade desse momento da história do país:

O que hoje nos parece uma monstruosidade, um pesadelo de noites e dias não remotos, fluiu do ideário que pretendeu mutilar o povo brasileiro no leito de Procusto de uma utopia totalitário-fascistoide. Esse ideário se alimentava de variadas obsessões: a obsessão anticomunista, a obsessão da imposição à sociedade civil da disciplina e hierarquia características do *ethos* militar, a obsessão persecutória dos divergentes, a obsessão da construção de uma grande potência (Gorender, 2001, p. 13).

Não de forma casual, a literatura serviu de instrumento na luta contra esse regime totalitário: livros de escritores brasileiros, como *Pessach, a travessia* (1967), de Carlos Heitor

Cony, e *Quarup* (1967), de Antonio Callado, transformaram a matéria ficcional como lugar de engajamento, luta política e resistência intelectual e cultural. Esses autores, que escavavam esteticamente as mazelas daquele tempo, podem ser igualados aos cronistas de Walter Benjamin, já que, para o crítico alemão, dissertar acerca da história não é relatar como ela realmente foi, e sim traçar elos entre o passado e o presente, com vistas a refutações: “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (Benjamin, 2020, p. 94). O tempo mostrou uma medida exata do disforme valor do regime civil-militar, com uma revisão do passado que ajudou a entendê-lo, e não o repetir, além de reelaborar o presente e visualizar um porvir de esperança. Assim como a máxima roseana indica que “os tempos mudam, no devagar depressa dos tempos” (Rosa, 1988, p. 35), nesse caso, foi no devagar-depressa de muitas lutas sociais, pela urgência de um período carregado por injustiças e violências políticas. O plangente também está na visão turva e deturpada de artistas, como Claribalte Passos, que, por uma controversa leitura socioeconômica, velou o enredo sombrio que o militarismo de 1964 disseminou por duas décadas.

De um lado, débito de criticidade sociopolítica; de outro, grandeza artística. É da imersão no mundo canavieiro que sai a paisagem física e social das criações literárias de Claribalte, ao longo da década de 1970. Sua prosa caminha por uma tradição regionalista com vistas ao universal, bastante explorada por outros escritores, como José Lins do Rego, Jorge Amado e Rachel de Queiroz, e distante de um eixo de criação ficcional comprometido com a expressão da insatisfação perante a governabilidade federal. A originalidade de sua contística sobreleva um Nordeste que sempre obteve dentro de si, com a especificidade de explorar o oásis memorialístico e o paisagismo sociocultural de sua terra natal – Caruaru. Em seu projeto estético, há uma fidelidade com o meio urbano-rural, preservando a linguagem cultural e folclórica com seus perfis humanos. Em grande medida, dar-se as boas-vindas a uma literatura que tem em sua urdidura um fundo histórico-sociológico assimilado no transcurso de um universo verde: o Ciclo da cana-de-açúcar.

1.3 A contística do Ciclo da cana-de-açúcar

“O livro é uma extensão da memória e da imaginação”, afirma Jorge Luis Borges (2011, p. 11), no ensaio “O livro”. Nesse texto, lançando um trajeto da antiga noção de obra como sucedâneo da palavra oral, desde a não prática de escrita de Pitágoras, à sua sacralidade na forma material, como na Bíblia, entre outras maneiras de representação, o escritor argentino registra duas importâncias para o que é escrito: a de rememorar um passado e a de fabular um mundo. Assim como em *César e Cleópatra*, de Bernard Shaw, a biblioteca de Alexandria é a memória da humanidade, o livro carrega o ímpeto de guardar a recordação e o conhecimento dos povos, bem como de inventá-los. Para Borges, é preciso que haja o culto ao livro, isto é, ao que foi redigido, de modo não a concordar com o que é dito por um autor, mas conservar algo de divino, com desejo de encontrar a felicidade e a sabedoria (Borges, 2011).

Não parece errôneo impor vínculos entre as considerações borgeanas e os textos literários de Claribalte Passos, lançados em revistas e livros, pois exprimem o quanto o fio condutor da ficção pode ser orientado pela memória e pela história. Desde seus primeiros contos publicados no periódico *Diário da Manhã*, na década de 40, no universo ficcional havia o teor de um imaginário paisagístico vivenciado pelo autor. Coexiste nas camadas de sua estética a representação de um real que tem similitude com os vestígios deixados pelo tempo, de modo que sob a égide das criações estão as rememorações e as historicidades. É um material de topografias, principalmente, do mundo verde dos engenhos nordestinos, recriando realidades urbano-rurais por meio da palavra do artista. Esse processo de recriação se dá a partir do “contato com a vida, nas suas verdades eternas, comuns a todos os homens e lugares, porque são as verdades da mesma condição humana” (Coutinho, 1976, p. 9).

Derivado de vinculações entre o binômio texto e contexto, dimana-se o prosador dos canaviais do Agreste pernambucano, reunindo uma série de contos do chamado “Ciclo da cana-de-açúcar”, nominação proposta por Claribalte ao conjunto das obras: *Estórias de Engenho*, publicada em 1973; *Universo Verde*, em 1975; *Estórias de um Senhor-de-Engenho*, em 1976; e *Atrás das nuvens, onde nasce o sol*, em 1977. O pano de fundo desses livros é o espaço urbano-rural do Agreste pernambucano, situado entre a Zona da Mata e o Sertão, em especial, a cidade de Caruaru, cuja geografia e sociabilidade são emolduradas pela cultura do início do século XX. De demarcações das relações humanas a expressões folclóricas e saberes populares, a

narrativas molduram uma regionalidade própria do cinturão açucareiro, sob a verdejante paisagem do Engenho Graúna.

Encenando uma linearidade, as personagens e os espaços se repetem e se entrecruzam ao longo dos contos, o que não extravia suas unidades ou a *sui generis* dos enredos, que possuem autonomia e podem ser lidos de forma salteada e individual. Esse recurso narrativo é utilizado como uma estratégia para a compreensão da ideia de “Ciclo” que referenda a civilização açucareira na contística do autor, de modo a conferir uma apropriação temática, reforçar um horizonte regional e temporal, traçar novas perspectivas para situações e tipos humanos e, finalmente, balizar um fundo memorialístico. Dessa forma, há uma composição¹³ entre fundo e forma na qual se dão as narrativas, direcionando-se tanto para a especificidade de um estilo estético quanto para as motivações agrárias e mnemônicas validadas no discurso literário. Convém sublinhar que a capacidade de independência narrativa qualifica os textos no âmbito do gênero conto, porém, a articulação deles, ao passo que formam um todo, ratificam a ideia exata de um propósito: marcar na ficção a fisionomia canavieira de um pedaço do Nordeste do Brasil.

Dando sequência a uma tradição¹⁴, Claribalte contribui para a literatura brasileira no transcurso de narrativas reportadas no universo de engenhos, como nos romances do escritor pernambucano Mario Sette, com *Senhora de engenho* (1921) e *O vigia da casa grande* (1924); do paraibano José Américo de Almeida, com *A bagaceira* (1928); e do pernambucano Jayme Griz, com a contística fantástica de *O lobishomem da porteira velha* (1956) e *O cara de fogo* (1969). Deve-se destacar a especial representação de José Lins do Rego nesse domínio senhoril. O autor paraibano inaugurou o “Ciclo da cana-de-açúcar”¹⁵, compreendido pela série de romances: *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *O moleque Ricardo*

¹³ A ideia de “composição”, tal qual é compreendida nos estudos literários, aqui se guia pelas asseguarações de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, em *Dicionário de Teoria da Narrativa*: como desígnio de uma certa organicidade, “isto é, o princípio de que a obra artística não é um conjunto arbitrário e caótico de elementos desconexos, mas sim um todo coeso, dotado de uma economia interna que impõe conexões de interdependência entre esses elementos” (Reis; Lopes, 1988, p. 197).

¹⁴ Ao indicar o termo “tradição”, é preciso fazer um recorte do escopo no qual esta Tese se guia. Ciente da designação clássica do seu conceito na historiografia da literatura, com premissas de comparativismo e continuidade de textos literários de forma linear, este trabalho adota uma outra perspectiva, a partir de T. S. Eliot, no ensaio “A tradição e o talento individual”. O crítico inglês advoga que a “tradição” implica um significado histórico, com um uso coletivo do literário e o conhecimento dos autores sobre seus antepassados, de modo não a repetir convenções, mas dar um sentido renovado à obra em relação às precursoras: “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (Eliot, 1989, p. 39). Em síntese, a “tradição” consiste na consciência de uma trilha de convenções estéticas que, estabelecendo parentescos artísticos, possui traços inovadores.

¹⁵ Essa nomenclatura foi revista e desfeita por “Zé Lins”, a partir das reedições de 1943 em diante. No entanto, até a atualidade, continua sendo referenciada pela crítica literária.

(1935), *Usina* (1936) e *Fogo Morto* (1943). Nesses textos, amalgamados pelo realismo dos canaviais nordestinos de açúcar, além de simbióticos entre imaginação e memória, operam-se as relações humanas em meio ao tradicional *modus operandi* canavieiro, aflorado pela decadência dos banguês e sua suplantação pelas usinas. Não satisfeito, posteriormente, ele também estreia outro ciclo: o “Ciclo do cangaço”, integrado pelas obras *Pedra Bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953), cujo dinamismo ressoa no poderio do coronelismo pelo sertão.

Em ambos os autores, vê-se que essa tendência cíclica, cuja denominação tem princípio no *Manifesto Regionalista* de Gilberto Freyre, em 1926, expõe motivações mnemônicas de reportar ao meio senhoril, de maneira que passam a estabelecer vínculos com matizes sociais, histórico-econômicos e culturais coligados com raízes identitárias¹⁶. Em publicação na revista *Brasil Açucareiro*, em 1975, o escritor Aureliano Alves Netto tece comparações entre José Lins do Rego e Claribalte:

O primeiro “ciclo”, que constitui a obra exponencial de José Lins do Rego, desvendou novos horizontes à literatura regionalista na década de 30, fixando os incidentes e a desolação de um fim de era: a dos engenhos.

O segundo, embora de certo modo vinculado à mesma temática, não se propõe à descrição minuciosa e em ordem cronológica de fatos ocorridos em determinada época. O que explica sem dificuldades: o “ciclo” de Zé Lins compõe-se de romances. O de Claribalte, de contos. [...]

Entre Zé Lins e Claribalte há pontos de concordância e pontos de divergência, estes mais do que aqueles.

Ambos são regionalistas. Ambos dotados de cultura esmerada. Cada qual sofrendo, a seu modo, o impacto da influência telúrica, envolvente e dominante, plasmando sua personalidade numa filosofia de vida que lhe indicou a diretriz a seguir.

Por outro lado, enquanto os romances de Zé Lins estão marcados pelo signo da morte, os contos de Claribalte estão impregnados de hosanas altiloquentes à vida. Zé Lins revela em seus livros uma sensualidade e um erotismo à flor da pele, utilizando aquele linguajar rude e contundente que bem o caracteriza. Claribalte demonstra um **status** de sexualidade equilibrada e sua linguagem é elegante, sem a menor mácula de obscenidade. [...]

Zé Lins via as coisas com óculos escuros. Claribalte, com lentes verde-cana (Netto, 1975, p. 508-509, grifo do autor).

As indicações de similaridades entre eles são patentes, porém, os traços particulares também, desde os gêneros literários até aspetos diegéticos e histórico-sociais que os distinguem: enquanto José Lins é o romancista dos canaviais, orientando a ficção pelo território paraibano, com nexos extratextuais da região; Claribalte é o contista dessa mesma atmosfera agrária, só que atendendo a marcações estéticas e contextuais da zona açucareira pernambucana. A

¹⁶ Claribalte foi um admirador das obras de José Lins do Rego, entre tantas razões, pelas características regional e identitária que carregam seus textos literários. Em seu artigo (1972), publicado na revista *Brasil Açucareiro*, intitulado “O ‘Ciclo da cana-de-açúcar’ na obra literária de José Lins do Rego”, ele enaltece o trabalho literário do autor paraibano, conforme as expressões do espaço e da cultura projetadas nas narrativas.

decadência banguê outorgada em um, traçando a finitude de um tempo, tem o vigor verde em outro. Isso provoca diferentes perspectivas interpretativas para cenários vizinhos movidos pela regionalidade, com uma identificação universal de ações e visões de mundo do homem. Assim como o jornalista Edilberto Coutinho (1972, p. 36) definiu o escritor paraibano em cotejo a Proust, pode-se dizer que, na literatura de Pernambuco, há igualmente um prosador ao modo proustiano, recuperando um tempo perdido sob o arranha-céu do Agreste. Seguindo outro traçado crítico, Raymundo Souza Dantas pleiteia uma leitura das narrativas claribalteanas:

É um novo ciclo da cana-de-açúcar, sim, baseado inclusive em novos aspectos, relacionados ao universo verde evocado pelo escritor, cujas múltiplas realidades Claribalte Passos fixou com amor de filho da terra, motivo ainda agora e sempre de suas emoções e perplexidades, quando a rememora.

Aceitando a designação de ciclo da cana-de-açúcar, acrescento que estas narrativas, pelo seu próprio contexto e desenvolvimento, poderiam ser também consideradas como pequenas *sagas canavieiras*, face à intenção que presidiu o projeto do escritor, qual seja o de apresentar um panorama deste seu universo verde com seus valores paisagísticos, humanos e sociais, sintetizado pelo expressivo título geral. Compreende este título, por si só, em todas as suas frentes, seja no canavial ou no engenho, seja na Casa-Grande, seja na Senzala, seja no campo aberto ou nos vilarejos e localidades como a lúdica e mágica *Caruaru*, seja enfim em qualquer parte deste mundo que permanece na memória do escritor em toda a sua riqueza de detalhes. Estas narrativas, às quais Claribalte Passos chama de contos, o que faz sem dúvida coerente com a sua concepção de gênero, que não cabe aqui discutir, estas narrativas são mais do que exercícios do que simples exercícios rememorativos, representando, em seu melhor sentido, um testemunho vivo sobre fatos e coisas de um mundo que não morreu, embora já não seja o mesmo, dadas as modificações socioeconômicas (Dantas, 1975, p. 413-414, grifos do autor).

A denominação dos contos como “sagas canavieiras” remete à ideia de continuidade narrativa dos incidentes no mundo agrário, assim como assegura ligação entre uma das noções de “saga” disposta por André Jolles (1976, p. 60-82): ciente da dificuldade de designação, o historiador holandês atribui esse gênero nórdico a uma forma de linguagem ligada às relações entre indivíduos, cuja essência tem nexos com as histórias de famílias, laços sanguíneos, um clã, a raça, uma origem, coexistente em narrativas campesinas, cuja vivência preserva costumes. Decerto, os textos de Claribalte carregam um viés atrelado a vivências familiares, marcando um encadeamento de contos que estruturam o seu *Ciclo da cana-de-açúcar*, movimentando um tempo, uma geografia e uma cultura. O escopo possível de ser alcançado das sequências dos textos literários são os vestígios memorialísticos do autor, facultados pelo testemunho de um período de simplicidade na produtiva terra de Caruaru, particularidade que, inclusive, tonifica a originalidade de sua prosa.

Cada livro que faz parte do ciclo açucareiro obteve diferentes recepções e leituras críticas, no entanto, todas estabeleceram alguma residência no lastro da memória do autor. A

primeira obra publicada, *Estórias de Engenho* (1973)¹⁷, possui 25 contos e uma crônica, que versam sobre a terra caruaruense, os costumes, vocabulários e lendas rurais e as tradições folclóricas¹⁸. Sob o céu do engenho Graúna, elaboram-se a maioria das narrativas, como em “O demônio de cabelos verdes...”, texto que principia a coletânea, cujo enredo explora os mistérios em torno da personagem Amanda, com seus tormentos mentais e repentina ausência insólita. Nessa mesma conjuntura recai “A maldição do canavial”, em que se exploram aspectos do gênero fantástico, com crendices de acontecimentos e seres sobrenaturais ligados à religião, aos sofrimentos e injustiças sociais e ao misticismo afro-brasileiro. Claribalte contempla um cenário de fé, mitos e tradições do imaginário popular bastante familiar ao universo agrário do interior pernambucano.

À vista de outra exemplificação, se o conjunto das obras sedimentam elos com a memória, a crônica “Jason, o humilde” evidencia a força desse fundo nostálgico. Nesse texto, esboçando profundo respeito, ele relembra a trajetória do pai, Jason Passos, desde as origens, em Capela, no estado de Sergipe, até a vida em Pernambuco: “Este sergipano, tão desconhecido para muitos, ainda permanece ligado ao mundo de lembranças dos amigos leais que o conheceram e admiraram” (Passos, 1973, p. 190). Na elaboração de edificações subjetivas, derivadas do interior do homem, presentifica-se o sentimento de saudade, como em “O encanto humano de ‘Dinda’”, conto que aponta, ante uma investigação requisitando possíveis referências do contexto, para os elos entre a personagem e a vó de Claribalte: “Cada criatura humana guarda dentro do seu coração – sob a vigilância de um sentimento da mais extremada pureza – *alguém* que considera como se fora uma figura *bíblica*” (Passos, 1973, p. 149, grifos do autor). Essas alusões biográficas são latentes e estão presentes até no discurso daqueles que comentaram sobre esse primeiro livro, como Câmara Cascudo, no Prefácio:

Não rezo e nem ofereço a escritor que não tenha areia da terra natal debaixo dos pés da alma. [...]

Essas ESTÓRIAS DE ENGENHO são Histórias de Gente Viva em que a Morte não teve o poder do desaparecimento mas da Transfiguração. Emigrado para o Sul, Claribalte Passos conduziu seu Mundo encantado e autêntico, ambientando as horas de meditação no remoinho carioca, triturador de almas niveladas.

O tapete-mágico da Transferência é a Memória. [...]

O mundo de Caruaru para os olhos meninos de Claribalte Passos não se evaporou no turbilhão da Guanabara. Revive-o num short course ressuscitador e positivo, Mundo em que o leitor habitará também, num clima emocional e verídico, breve estágio ideal onde a Contemporaneidade perde malefícios de sua jurisdição.

¹⁷ *Estórias de Engenho* possui ilustrações de Hugo Paulo, Hélio Estolano e Luís Jardim.

¹⁸ Por ter esse viés estético-cultural, a obra foi incluída no “Curso de cultura brasileira em língua portuguesa”, em 1976, pela prof. Nívea Parsons, na Universidade do Arizona, em Tucson (USA), cujos outros consagrados escritores também tinham obras na grade, como José Lins do Rego, Gilberto Freyre, Euclides da Cunha, Rachel de Queiroz e Machado de Assis.

O tempo não voltará, mas a Saudade possibilita o Céu de Caruaru no Mar de Copacabana (Cascudo, 1973, p. 13).

O escritor potiguar realça que, em Claribalte, a distância não fez sucumbir as origens no interior pernambucano, ainda que ele tenha vivido no Rio de Janeiro. É pelo tapete-mágico da transferência, isto é, a memória, que há a preservação de registros passados, a fim de não se findarem uma série de vivências que dão sentido à existência. Assim sendo, é por meio da *ars memoriae* que o autor de *Estórias de Engenho* dá vazão ao seu projeto estético e faz a literatura ter, nos trilhos, o bonde da vida. A escrita literária surge como forma de imortalização, ao promover um intercâmbio comunicativo entre texto e contexto, desafiando a efemeridade que o tempo tende a legitimar – ou reafirmando, por meio do autor, a célebre sentença horaciana: *non omnis moriar*. Tendo seu cordão umbilical ligado à Caruaru, como declara o escritor e jurista paraibano Mário Moacyr Porto (1974), Claribalte “seguiu à risca a advertência de Shakespeare: Sê fiel a ti mesmo, antes de tudo.” Em 1976, o periódico *Hispanic American Historical Review* (HAHR), pioneiro nos estudos da história e cultura latino-americanas nos Estados Unidos, publica as seguintes considerações acerca do livro:

In 1974, *Estórias de Engenho* won the Premio João Ribeiro, a literary prize for folklore conferred by the Brazilian Academy of Letter. The book is a delightful repository of stories which commemorate the life and spirit of the people of Caruarú and the surrounding cane fields in the *agreste* of Pernambuco. More than simple recollections of his childhood in the 1920s and 1930s, Claribalte Passos' tales probe the psychological make-up of the people he loved and admired and even some whom he feared. Only rarely do his reminiscences lapse into exaggerated sentimentalism (S.M.D., 1976, p. 366, grifos do autor)¹⁹.

A revista estadunidense, especializada em temas interdisciplinares nas ciências sociais e humanas, corrobora a perspectiva memorialística e histórica presente nos contos, adiantando que eles são desenhados por, além do paisagismo do agreste pernambucano, uma constituição psicológica de personagens que se embaralham com o passado de Claribalte. Percebe-se o alcance e a relevância alcançados por sua obra de estreia, que suscitou reflexões sobre as encruzilhadas entre estética e memória que a atravessam, garantindo ao autor reconhecimento posterior no cenário literário brasileiro: em 1973, ele tornou-se membro-correspondente da

¹⁹ Tradução livre: “Em 1974, *Estórias de Engenho* ganhou o Prêmio João Ribeiro, prêmio literário de folclore conferido pela Academia Brasileira de Letras. O livro é um delicioso repositório de histórias que comemoram a vida e o espírito do povo de Caruaru e dos canaviais do interior de Pernambuco. Mais do que simples lembranças de sua infância nas décadas de 1920 e 1930, os contos de Claribalte Passos investigam a constituição psicológica das pessoas que ele amava e admirava e até mesmo de algumas que temia. Raramente essas reminiscências caem em sentimentalismo exagerado.”

Academia Pernambucana de Letras, em votação unânime; no ano seguinte, recebeu o prêmio João Ribeiro, da Academia Brasileira de Letras²⁰ (Figura 7).



Figura 7 – Claribalte Passos recebendo, das mãos do acadêmico Peregrino Júnior, o prêmio “João Ribeiro”, pelo livro *Estórias de Engenho*, em solenidade realizada no Salão Nobre da Academia Brasileira de Letras. Fonte: *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1974, p. 19.

À época, o presidente Juscelino Kubitschek endereçou uma mensagem parabenizando Claribalte, em 1974, antes da solenidade de recebimento do prêmio na ABL:

Meu prezado amigo Claribalte Passos. Sua carta comunicando-lhe a láurea com que o distinguiu a Academia Brasileira de Letras não é uma alegria sua apenas ou de sua família ou de seus amigos. É minha também e dela participo em coração e espírito porque sinto o reconhecimento público dos méritos de um homem de sua alta categoria, das maiores expressões da cultura nacional. Bem sabe quanto me seria agradável abraçá-lo na Academia, no dia da entrega do prêmio que sua inteligência conquistou, mas na mesma data estarei ausente e por isso já lhe deixo aqui, com os meus parabéns os cumprimentos afetuosos deste velho admirador e amigo, sinceramente, JK (Kubitschek, 1974).

A nota de Kubitschek viabiliza perceber as relações políticas que Claribalte nutriu ao longo de sua trajetória, com admirações verbalizadas em relação ao seu trabalho ficcional. Escoltando esse percurso de opiniões, outros pontos de vista apresentaram-se dois anos depois, com a publicação do segundo livro, *Universo Verde* (1975)²¹, em que ele mantém a areia da terra natal no piso de sua estética literária. A obra contempla 15 contos, dando seguimento ao projeto canavieiro e reavendo ambientações e personagens, como o Coronel Josias, o dono do

²⁰ Desde o século passado, a Academia Brasileira de Letras recompensa intelectuais com este prêmio, que recebe o nome do escritor e jornalista sergipano João Ribeiro (1860-1934), segundo ocupante da cadeira 31 da ABL, desde a fundação. Outros escritores receberam a premiação, a exemplo de Luís da Câmara Cascudo, em 1948, pelo livro *Geografia dos Mitos Brasileiros*.

²¹ *Universo Verde* tem ilustrações de Hélio Estolano, Hugo Paulo e do xilogravurista José Soares da Silva (conhecido como Mestre Dila).

Engenho Graúna. É nesse cenário que recai a característica filosófica, sem o rigor epistêmico e teórico desse campo do saber, sobre o texto claribalteano, como ocorre na narrativa “Quando o homem não tem nada”: “A *vida* nada mais é do que um simples ‘corredor’; e a *morte*, por sua vez, apenas uma ‘porta’” (Passos, 1975, p. 127, grifos do autor).

É natural a aproximação entre a literatura e os pensamentos reflexivos sobre a condição humana. Por isso, nos contos do autor pernambucano, vê-se que o discurso literário é atravessado por aforismos que remetem à forma como personagens se entendem naquele meio rural. Aspecto bastante utilizado por outros escritores, a exemplo de João Guimarães Rosa, essa técnica narrativa de, por meio de breves sentenças, expressar conceitos e ideias sobre a travessia da vida, com tons de natureza prática e moral, singulariza um estilo estético. Naquele ciclo canavieiro, mostra-se a linguagem da sabedoria popular que permeia o Engenho Graúna, *verbi gratia*, alguns fragmentos no conto “Filosofia de um Senhor-de-engenho”: “Não se pode medir a intensidade do amor até a hora da partida” (Passos, 1975, p. 143).

O poeta Carlos Drummond de Andrade, que cumprimentou Claribalte pela composição da primeira obra publicada²², escreve em *O avesso das coisas*: “O aforismo constitui uma das maiores pretensões da inteligência, a de reger a vida” (Andrade, 1990, p. 5). Talvez nesse mesmo sentido guia-se o autor de *Universo Verde*, fazendo com que retalhos do discurso de seus narradores, naquele cotidiano simples do engenho, esbocem conhecimentos de realidades orientadas pela força da experiência na terra do canavial, ganhando uma visão universal do viver. No geral, são sentenças configuradas em um todo que confirma modos de percepção de existências, dentro de uma ambientação literária marcada pelos saberes individuais, pela tradição de um povo, pela cultura e pelas memórias. Assim sendo, a recepção de seu livro, ante intelectuais da época, é positiva, visto a evocação de sensações, ideias e projeções de quem já fora menino de engenho. É o que assinala José Américo de Almeida, em carta de 1975:

- Ilustre amigo
Claribalte Passos:
Seu livro *Universo Verde* é excelente. Tem a medida do conto.
E, tanto o ambiente, como as figuras, são quadros vivos de movimentação real.
O que posso testemunhar como antigo menino de engenho é a fidelidade dessa criação.
A questão é saber evocar e colocar cada um no seu lugar com a sua caracterização.
Não é menos interessante o outro trabalho – ESTÓRIAS DE ENGENHO, por sua riqueza de vida e sua apresentação.
O Nordeste está pintado em suas paisagens, nos seus costumes, no seu folclore, em tudo o que o define (Almeida, 1975, grifos do autor).

²² Acerca do primeiro livro de Claribalte, *Estórias de Engenho*, Carlos Drummond de Andrade comenta (1975): “Aqui estou para cumprimentá-lo pelas saborosas ‘estórias de engenho’”.

O escritor e político paraibano reforça a natureza do gênero conto nas narrativas, identificando-se com a obra tanto pelo testemunho particular em espaços de engenhos quanto pela retomada da ambientação e cultura nordestinas. Bastante ligado ao universo canavieiro, principalmente por ter vivido em engenho e representado essa zona em prosas, Almeida manteve relações amigáveis com Claribalte, tanto que esse cumprimento ao livro *Universo Verde* se torna carta-prefácio do terceiro livro claribalteano: *Estórias de um Senhor-de-Engenho* (1976)²³. Esta obra tem nove contos que dão continuidade a aspectos regionais comumente utilizados no Ciclo da cana-de-açúcar. Antecedendo os contos, há um texto do autor intitulado “Uma página para um dos meus personagens principais: Celerino Eduardo da Silva”, reiterando a existente dialética entre a literatura, a memória e a história, porque ele nomina um pintor de casas que viveu em Caruaru e tornou-se inspiração para uma de suas criações ficcionais.

Ao longo dos contos, muitos personagens vão recebendo destaque no oásis açucareiro. No entanto, é necessário destacar que a presença de Celerino, trabalhador negro do Engenho Graúna, em algumas narrativas, como em “O túmulo na cachoeira dos lamentos”, valida o agenciamento do contexto na diegese: “Celerino, você além de meu empregado de confiança, é ainda um bom amigo” (Passos, 1976, p. 31). Avaliza-se na literatura de Claribalte a convocação da rememoração de figuras humanas que conserva seu projeto estético e a estrutura memorial da espinha dorsal de suas narrativas. O ficcional, nesse meio, não está a serviço da descrição de pessoas reais, mas sim com motivações mnemônicas entrançadas na escrita. Nos textos, acontece o que Antonio Candido, em *Confissão e Ficção*, arremata acerca da tensão que recai sobre o memorialismo, ou o traçado entre o que é literário e o que é lembrado: “sentimos sempre um certo esqueleto de realidade escorando os arrancos da fantasia” (Candido, 2006, p. 70).

Ao adotar essas amarras contextuais, talvez as narrativas se tornam o que abona Hélio Benevides Palmier (1976): “tomam a forma de relatos, pois os sentimentos descritos deixam, aqui e ali, de ser dos personagens, para tomarem a forma de testemunho”. Mais ainda, repete a colaboração às ciências humanas enfatizada por Érico Veríssimo (1975), em carta sobre o primeiro livro do Ciclo, como mais “uma contribuição muito viva à sociologia do Nordeste”²⁴. Logo, as experiências pessoais em um passado vivido, com suas esperanças e decepções,

²³ *Estórias de um Senhor-de-Engenho* tem ilustrações de Hugo Paulo e Hélio Estolano.

²⁴ Esta carta (nesta Tese, recopiada na íntegra em “Anexos”) datada de 1975, além de ter sido transcrita por Claribalte e publicada no *Jornal do Commercio* (RJ), em 1984, também está na íntegra em *Estórias de um Senhor-de-Engenho*, obra dedicada a Érico Veríssimo, considerado pelo autor pernambucano um ídolo literário. No fim daquele ano de escrita a punho da carta, o autor gaúcho falece vítima de um infarto, o que motivou a publicação claribalteana, anos depois naquele periódico, como uma nostalgia: “A grandeza de plenitude na vida humana está vinculada à importância dos momentos usufruídos por cada um de nós” (Passos, 1984, p. 16).

principalmente com seus perfis de indivíduos e especializações, prestam às Letras um serviço de estudo das relações humanas na sociedade agrária do início do século XX, de modo a ver o literário sob o ponto de vista de sua valoração sociocultural.

Os referenciais externos que dão suporte a todo este trajeto de produção ficcional desaguam no último livro que conclui o “Ciclo da cana-de-açúcar”: *Atrás das nuvens, onde nasce o sol* (1977).²⁵ A obra é composta por oito contos, encerrando o propósito do autor de elaborar uma literatura regionalista da civilização canavieira, com o real e o ficcional conversando o tempo inteiro. Acerca da obra, Edson Almeida afirma:

Encanta, por outro lado, a descrição, detalhada, que o autor consegue fazer e, com isso, conduzir o leitor por todos aqueles meandros da grande fazenda, onde depara-se a vida campesina oferecendo o que mais experimenta-se de bom e agradável, desde as cenas familiares, no alpendre, até as paisagens embalantes que a natureza agreste oferece, principalmente o retrato fiel da vida que todos desenvolvem, no dia a dia numa vasta Casa de Engenho, cuja gravitação contínua é o trabalho, rijo e cansativo, mas proveitoso para todos que sonham sempre com o rico amanhã. “Atrás das nuvens, onde nasce o sol” é mais um trabalho de alta inspiração inflamada no coração e no sentimento do emérito autor de “Universo Verde”, Estórias de um Senhor-de-Engenho”, laborado com o cuidado de um ourives da literatura, por isso que são justas, por todos os modos, as críticas a seu favor, estando de parabéns, não só ele, como a sociedade culta brasileira (Almeida, 1977, p. 3).

Almeida exalta o livro, especificando os detalhes rurais, porém, como nem só de percepções positivas caminha uma carreira literária, sobre o volume de narrativas, a crítica da professora Carmen Lucia Matriciano, no *Jornal do Brasil*, foi mais áspera:

Atrás das nuvens, onde nasce o sol, de Claribalte Passos, é o 4º volume do Ciclo da Cana-de-Açúcar percorrido pelo autor desde 1973, com o propósito de traçar um painel da vida de engenho na Zona da Mata, em Pernambuco. Pretendendo exaltar as sensações de empenho pela preservação do meio ambiente, a ação segura e ponderada em benefício de uma coletividade rural, Claribalte não vai além de construir um mundo de figuras estereotipadas que repetem em palavras e atitudes preconceitos e valores desarticulados dos problemas reais enfrentados pelo homem rural. As personagens ocupam lugares previamente marcados e estabelecem, entre si, oposições primárias. O neto do forte e generoso senhor-de-engenho, tentando escapar das “amarguras anteriores oriundas de excessivos mimos”, encontra no meio da mata a “esplendente jovem” Esmeralda, “figurinha de esverdeado olhar e longos cabelos dourados”, filha de Ventania, chefe do bando de cangaceiros. Enfrentando dificuldades, o amor dos jovens acaba por vencer. Não faltam, nem mesmo, os fiéis companheiros *Romper Nuvens*, o cavalo negro dessa espécie de musa sertaneja, e *Mariola*, o cão fiel ao cavaleiro em busca da virtude. Utilizando expressões estagnadas, adjetivações desgastadas, o escritor não documenta nem recria poeticamente a complexa realidade nordestina. Esta não é, certamente, a opinião do Autor que, tendo seus livros editados pelo Instituto do Açúcar e do Alcool, sente-se recompensado pela repercussão destes trabalhos em particular nos Estados Unidos da América. Sem dúvida, para alguns, um incontestável certificado de garantia (Matriciano, 1977, p. 3, grifos da autora).

²⁵ *Atrás das nuvens, onde nasce o sol* possui ilustrações de Hugo Paulo.

No mês seguinte e no mesmo jornal, Claribalte respondeu à crítica de Matriciano:

Em primeiro lugar, afianço-lhe que minhas personagens têm os nomes próprios e algumas ainda vivem [...]. Nos quatro livros da série narrei as vivências da infância sem preocupações linguísticas, literárias ou de projeção intelectual, pois o que interessa a um Autor digno é acima de tudo a autenticidade. Não apenas no primeiro livro, [...] mas também nos três outros posteriores [...] a resenhadora encontrará indiscutível contribuição de pesquisa folclórica, sociológica, linguajar nordestino autêntico, autenticidade em torno das crendices, da flora e fauna naquela região de Pernambuco, meu Estado, sem artificialismos próprios às obras de ficção literária [...] Talvez, por outro lado, esteja a professora Matriciano habituada a constatar, ver ou ler apenas sobre miséria, fome, terra permanentemente castigada pela inclemência das secas no Nordeste, não querendo admitir a existência de lugares férteis, de matas exuberantes e viçosas, de criaturas simples, crédulas e realmente humanas noutras épocas em regiões deste país onde muita coisa boa está morrendo. Daí, portanto, afirmar na sua nota: “as personagens ocupam lugares previamente marcados”. Informo, igualmente, que os meus quatro livros têm sido os mais vendidos de toda a Coleção Canaveira editada pelo IAA (Passos, 1977, p. 5).

A resenha de Matriciano pressupõe que a obra de Claribalte falha em seu projeto ficcional de representação do homem canavieiro do interior pernambucano. Na tentativa de evidenciar este perfil humano e sua estruturação político-social, as narrativas se esquivam em demonstrar as agruras e os dilemas constitutivos do trabalhador da terra, elaborando elementos estandardizados que tornam os enredos triviais e sem base crível e crítica. Para a professora, deliberados com tons rurais eufêmicos, os textos distanciam-se da difícil realidade nordestina, que, por muito tempo, esbarrou nas desfavoráveis e precárias condições de vida nos engenhos, e criam retratos clichês de linguagem e cotidianos instituidores de um painel inverossímil daquele cenário. Possivelmente, para dar motivação às suas considerações, ela equiparou o livro a outros que se dedicaram a aludir a marcas sociais da dureza nos canaviais, como ocorre em romances de José Lins do Rego, ou manteve-se ligada a uma percepção de literatura representativa de mazelas da sociedade, que, inclusive, teve vias de expressão no Modernismo brasileiro.

Essa necessidade de deliberar, na ficção, sobre a vida e os fatos presentificados pelo homem na história, segundo João Luiz Lafetá, em *1930: a crítica e o Modernismo*, tem vigor na terceira década do século XX. O crítico brasileiro, ao discernir sobre alcances e limites circunscritos pelo movimento modernista, argumenta que esse período de renovação literária se situa em duas faces: um projeto estético e um projeto ideológico. Sem correr o risco de tornar a visão peremptória, e ciente de que ambas as faces são integradas entre si, ele compreende que os anos de 1920 foram operados por uma renovação dos meios e ruptura da linguagem

tradicional, cuja concepção de arte, com bases nas vanguardas europeias, revisou procedimentos estéticos.

Apesar de existirem convergências entre os dois planos, como há em *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, no que tange à reflexão nesse decênio sobre a natureza da linguagem com a incorporação do popular, do primitivo e dos hábitos e tradições culturais do Brasil, é na década de 1930 que a literatura nacional reelabora um fio condutor: passa a discutir sua função, o papel do escritor, os vínculos da ideologia com a arte, o compromisso com o pensamento de sua época, suas relações reais com a sociedade. Com um direcionamento político, os autores preocupam-se diretamente com os problemas sociais, com textos históricos e sociológicos, romances denunciativos, poesia militantes e mais combativas. É possível visualizar isso nos romances de Jorge Amado, a exemplo de *Jubiabá* (1935), ou de Graciliano Ramos, com *Vidas Secas* (1938), ou nas diversas obras de José Lins do Rego, assim como nas poesias de Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes. Evidencia-se que a Revolução de 1930 exigiu o debate literário em torno da situação de vida da população, seja no campo ou na cidade, e da história brasileira (Lafetá, 2000, p. 19-36).

Ainda que essa efervescência político-ideológica da literatura tenha diminuído após os anos 30, expressos, por exemplo, na roupagem introspectiva da ficção de Clarice Lispector ou no rigor estético de João Cabral de Melo Neto, foi um caminho sem volta a perspectiva social na criação literária do país. Ao longo dos anos, prosas e poemas tornaram-se representativos das visões de mundo de seu tempo. Dito isto, é da ausência desse mote sociopolítico, tão forte em época anterior, que a professora Matriciano critica o livro *Atrás das nuvens, onde nasce o sol*, de Claribalte, em um julgamento guiado pela ausência ou pela maquiagem de uma realidade, em um momento histórico em que o Brasil atravessava uma resistência intelectual, em variadas áreas artísticas, pós-Golpe de 1964.

A resposta de Claribalte à resenha evidencia a influência memorialística que suas obras possuem; questiona o olhar estrito da professora aos problemas sociais do Nordeste, sem considerar componentes regionais benéficos; e demarca o alcance na vendagem das quatro produções do Cielo da cana-de-açúcar. No entanto, é preciso ratificar a crítica de Matriciano, tendo em vista a importância de uma literatura engajada em dialogar com problemas sociais do Brasil, principalmente pensando aquele momento vivenciado ao longo da década de 1970. Não se deve incorrer na ingenuidade de supor que a leitura de mundo de um artista não influencia sua obra: o que ele, de algum modo, escolhe silenciar ou eclipsar pode, sim, refletir valores sociopolíticos subjacentes. Por outro lado, é igualmente importante reconhecer o risco de desconsiderar uma obra – ou um conjunto de narrativas literárias – apenas porque seu eixo

central talvez não seja a denúncia das desigualdades que permeiam a vida em sociedade. O objeto da literatura pode abarcar um mundo social em ruínas, mas sua constituição, sua existência e seus valores são essencialmente diegéticos, estéticos. Assim diz Antonio Candido (1995, p. 181): “São posições falhas e prejudiciais à verdadeira produção literária, porque têm como pressuposto que ela se justifica por meio de finalidades alheias ao plano estético, que é o decisivo”. Isto é, a literatura carrega em seu discurso vias ético-políticas, religiosas e sociais, porém, sua competência precisa ter amparo estrutural no texto.

A leitura da contística claribalteana suscita uma indagação relevante: os contos não apontariam para as consciências e os desafios vivenciados pelo homem canavieiro? Embora haja momentos narrativos que aludem a essas questões, elas não constituem o núcleo da construção ficcional. Cabe ao leitor ou ao pesquisador identificar essas trilhas no entrelaçamento discursivo das personagens e do enredo. Acima de tudo, ressalta-se que os matizes estéticos, vinculados às dimensões memorial, histórica e, conseqüentemente, social, configuraram a pedra angular na elaboração desta Tese sobre as quatro obras do autor. Como visto até aqui, esses condicionantes são bastante mencionados pelos críticos nos periódicos da década de 1970 e trazem na anatomia da literatura estruturas sistêmicas e segmentares da vida. A última e quarta obra do Ciclo da cana-de-açúcar finaliza os objetivos do autor:

O presente é uma consequência do passado. A isto, portanto, nos propomos mostrar-lhes no transcorrer desta série de estórias a partir de 1973, com ‘Estórias de Engenho’, continuando através de ‘Universo Verde’, em 1975 e, depois, ‘Estórias de um Senhor-de-Engenho’ em 1976. Os volumes mencionados e mais este, o quarto do ‘Ciclo da Cana-de-Açúcar’, dão a ideia exata dos nossos propósitos. Os acontecimentos foram transplantados da realidade para a ficção literária sem pretensões de evidência ou a simples intensão de fascínio linguístico. [...]

O ‘Graúna’ – palco das reminiscências dos nossos livros – é um símbolo que poderia servir de exemplo e de espelho à atual geração de brasileiros indiferentes e omissos. Ontem como hoje a crença sustentou e salvou multidões. Os sonhos, as buscas, as expectativas, as alegrias e tristezas têm similitude emocional com tudo aquilo capaz de acontecer a qualquer de nós. [...]

Os propósitos do autor poderão ser compreendidos mediante a leitura simultânea destes quatro volumes, porque cada acontecimento se interliga à estória seguinte, dando continuidade à ação dos personagens no aconchego ou fora do mundo verde do Engenho (Passos, 1977, p. 16, grifos do autor).

Finda-se o projeto de um conjunto de narrativas cujo elã são os pensamentos, os sentimentos e a vivência de um homem a serviço da criação ficcional, que outorga a convocação da realidade. Os contos tonificam em maior grau sua noção de que a lembrança representa o coração e a alma do espírito criativo do artista, cujas primeiras experiências regionais na infância traçam um modo de ser e ver a literatura; ou como pressupõe Antonio Candido, ao falar acerca dos elementos sociais que formam a matéria do literário: “Decorrerá

necessariamente que a constituição neuroglandular e as experiências infantis de um determinado escritor deem a chave para entender e avaliar a sua obra” (Candido, 2000, p. 13). Esse projeto estético possui referentes concretos à luz de um deslocamento contextual, valorizando a figura do homem canavieiro como agente portador de saberes e conhecimentos capazes de modificar a si e à História.

Do ultimar de seu trabalho como ficcionista do quinhão açucareiro, segue o crítico voltado às questões da natureza: em 1979, Claribalte publica o livro *Ecologia: o homem no rumo da sobrevivência*. Neste estudo, ele se volta aos dilemas que perscrutam o mundo moderno e tecnológico e a preservação do meio ambiente, cujo motivo de elaboração é: “um chamamento à realidade que devemos encarar e se dela não nos apercebermos, em tempo, estaremos contribuindo para a destruição da vida na Terra” (Passos, 1979, p. 11). Trata-se de um conjunto de artigos sobre os dilemas da fauna e da flora brasileiras, cuja impulso de realização remete aos que já eram escritos e publicados sobre o tema na revista *Brasil Açucareiro*. Por esse viés de atenção aos recursos naturais, ao longo da década de 1980, muitos de seus textos em jornais foram dedicados a essa discussão, como os do *Jornal do Commercio* (RJ).

No entanto, esse autor – que, ao longo de sua obra, tendo a memória como pano de fundo, sugeriu que a vida poderia ser prolongada literariamente – deparou-se, na metade deste decênio, com a experiência da finitude, ou, como ele mesmo dizia sobre a morte, tornou-se invisível. No início de 1985, como relata Nelson Barbalho (1986, p. 6), ele perdeu a voz devido ao câncer de laringe, restringindo-se a ficar no apartamento na Mém de Sá, inconformado com a situação de saúde e com o afastamento de amigos. “Mas a vida tem muito mistério e o destino de Claribalte não haveria de ser exatamente o de navegar por entre um mar de rosas” (Barbalho, 1986, p. 6): no dia 15 de fevereiro de 1986, ele faleceu, em um velório com poucos parentes, com inexpressivo registro da morte nos jornais cariocas e pernambucanos, sem homenagens e com o silêncio dos meios de comunicação. Como explicar, então, no fim dos seus dias, o apagamento de sua figura intelectual, que se fez muito presente na imprensa em períodos passados? Na carência de resposta, resta a conclusão barbalhiana: “Grande e estranho é o mundo” (Barbalho, 1986, p. 6).

Esta Tese de Doutorado torna-se também um sinal de preservação: “cuidar da memória dos mortos para os vivos de hoje” (Gabnebin, 2009, p. 27). Afinal, um escritor se eterniza no trabalho investigativo de recolher os rastros documentais sobre sua vida, sobretudo, através de suas obras. Os contos de Claribalte, com foco temático na zona canavieira pernambucana, registram um ciclo da cana-de-açúcar que não teve destaque por nenhum outro autor de seu

tempo, com as marcas espaciais, culturais, folclóricas e históricas próprias da região do Agreste; mais ainda, com uma literatura que se confunde com a vida, com a memória biográfica ou autobiografia.

Enquanto o ficcional e o real se misturaram na sua contística, em uma aliança indissolúvel, ele também desvelou um “ciclo fonográfico” ao longo da carreira: a paixão pela Música Popular Brasileira. Canções e discos deslocam o autor do universo ficcional para o mundo da composição e crítica musical, tornando-o uma figura intelectual importante nesse cenário sonoro brasileiro. Na revista *Carioca* (RJ), ele diz: “A música, ou a poesia do som [...] resume, também, a essência mesma de todo o sentimento humano” (Passos, 1953, p. 62). Essa substância melódica habitava-o com a mesma intensidade que as memórias da infância, e não seria equivocado considerá-la parte constitutiva de sua formação: com açúcar no sangue e música na alma.

1.4 Açúcar no sangue, música na alma: o apreço pela MPB

A literatura é a digital escrita da alma; a música é uma extensão dos sons do coração. Assim como a ficção resplandece um sentido para a existência humana, parece certo considerar que muitas eufonias transmitem aos ouvidos um significado substancial para viver. Se é difícil imaginar a realidade sem a capacidade dos indivíduos de fabulá-la, também se valida o preceito nietzschiano de que a vida sem a música seria um erro, uma tarefa cansativa ou um exílio. Via de regra, em as ambas expressões da capacidade criativa do homem, há sujeitos demonstrando ao universo suas subjetividades e formas de ser e perceber as histórias pessoais e coletiva. Essas similitudes das artes literária e musical reelaboraram a semiótica de Claribalte, que recebeu a designação de cronista fonográfico e escreveu diversas composições, entre boleros, marchas carnavalescas, sambas-canções e frevos.

A primeira música composta por ele teve o título “És minha inspiração”²⁶, em 1942, ano de ingresso na Faculdade de Direito do Recife. Ao se mudar para o Rio de Janeiro, inicia-se seus caminhos no mundo musical: em algumas reportagens de jornais no fim da década de 40, indica-se um possível cargo de Claribalte na Orquestra Sinfônica Brasileira, além de outros textos sobre seu inicial trabalho como crítico musical. O musicólogo carioca Eurico Nogueira França, no periódico *Correio da Manhã* (RJ), cumprimenta-o: “saudar o novo crítico de música que desponta no jornalismo carioca. Trata-se de Claribalte Passos, [...] já por si não isento de certa música verbal” (França, 1945, p. 15). Esses são os primeiros passos de uma carreira que tem receptividade positiva no âmbito de opiniões sobre a fonografia brasileira e, principalmente, na elaboração de canções, tornando-o “um dos expoentes da música brasileira, quer como compositor, quer como batalhador, procurando difundi-la e elevá-la por todos os meios” (Silveira, 1955, p. 6).

A década de 1950 representa a ascensão dessa trajetória, tornando-o responsável por vários setores ao longo desse tempo, por exemplo: incumbido do Departamento de Propaganda e Divulgação da Gravadora RCA Victor; presidindo a Associação de Cronistas de Discos e membro da Comissão Musical do Departamento de Atividades Culturais da Associação Brasileira de Imprensa (ABI); cronista fonográfico de revistas, como a *Carioca* (RJ) e o

²⁶ Não se encontraram informações documentais sobre a publicação dessa canção, em discografias ou jornais especializados, ou seu uso por algum músico brasileiro.

vespertino *Última Hora* (RJ). Essas foram algumas das atuações músico-profissionais de Claribalte, que, no meio desse percurso, também criou centenas de composições, como o samba “Ciúme”, o bolero “Somente Ilusão” e os frevos-canção “Dê um passinho pra frente” e “Morena de Copacabana”. Neste decênio, também se originou, por meio de sua coluna “Discoteca” no jornal *Correio da Manhã*, o “Prêmio Euterpe” – também conhecido como “Prêmio Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro”. A premiação consistia em uma estatueta de bronze representando Euterpe, um diploma e uma medalha, e tinha como objetivo consagrar os melhores do disco nacional, incentivando os valores da música popular, folclórica e erudita na indústria fonográfica brasileira²⁷.



Figura 8 – Claribalte Passos (sentado, à direita), no comando de setor na gravadora RCA Victor, analisando as informações prestadas pelo cantor Caubi Peixoto (em pé, à esquerda). Fonte: *Revista do Disco*, Rio de Janeiro, 1956.

Como as lembranças a respeito de Caruaru frequentemente estiveram presentes em suas produções, também foram conduzidas para o meio musical, nas composições em homenagem à cidade natal, como o samba “Centenário de Caruaru”, gravado na Continental pela Bandinha 19 de Abril. Com isso, é do bojo de reminiscências que se podem retirar as origens de seu apreço pelo mundo musical: durante a infância na terra caruaruense, ele presenciou as festividades cívicas municipais orquestradas pelas bandas Nova Euterpe, Commercial e Clube Intermunicipal. O resultado disso foi um caminho de interesse por esse campo artístico que, ao longo do tempo, entre passagens por discografias e escritos críticos em periódicos do ramo, autenticou seu esforço em referenciar as canções e os músicos nacionais, que ganharam

²⁷ Entre tantos intérpretes, compositores e músicos que receberam o prêmio, pode-se destacar Elis Regina, Tom Jobim, Luiz Gonzaga e Zé Trindade.

destaque no seus trabalhos de pesquisa artístico-cultural, e foram as motivações para a publicação do primeiro livro, em 1968, intitulado *Música Popular Brasileira*. Prefaciado por Gilberto Freyre, a obra destaca marcas da história musical do Brasil, sublinhando gêneros consagrados da época, como o Samba e a Bossa Nova, obtendo Chico Buarque de Holanda um capítulo especial. Em texto publicado no jornal *Diário da Manhã*, que resenha a obra claribalteana e destaca seu valor, Claribalte dilapida elogios ao cantor e compositor brasileiro: “representa, dentro do moderno panorama da música popular brasileira, um dos mais gratos e expressivos momentos de beleza melódica e poética. [...] a autêntica mensagem de corpo inteiro que o próprio povo sempre aspirou revelar e transmitir a todos os recantos do país” (Passos, 1973, p. 2).



Figura 9 – Claribalte Passos (à esquerda), em coquetel na ABI pelo lançamento do seu primeiro livro, *Música Popular Brasileira*, em 24 de abril de 1969, abraçando o presidente da Associação, Danton Jobim (à direita).

Fonte: Acervo pessoal de Sílvio Brandão Passos.

Ainda que a musicalidade de reconhecimento nacional fosse amplamente celebrada, nem só ela era motivo de exaltação. Em texto do *Correio da Manhã*, intitulado “História da Música Popular Pernambucana em Disco”, Claribalte celebra as expressões composicionais e musicais de sua terra natal, destacando a figura de Nelson Heráclito Alves Ferreira²⁸ – compositor pernambucano fundamental na consolidação do frevo. Esse ritmo, que rapidamente caiu no gosto popular, tornou-se objeto de consumo, tanto nas rádios quanto nas ruas das cidades:

²⁸ A música de Nelson Ferreira foi cantada por célebres cantores brasileiros, a exemplo de Aracy de Almeida e Nelson Gonçalves. Além disso, ele é o autor do hino do bloco “Timbu Coroado”, tradicional agremiação que reúne torcedores do Clube Náutico Capibaribe, do Recife. Em 1955, ele compôs o frevo-canção “Cazá-Cazá-Cazá”, que se acredita ter originado o grito de guerra da torcida do Sport Club do Recife.

“Fecunda e expressiva é a sua bagagem musical. Através dela imortalizou recantos pitorescos da cidade do Recife, ditos populares, costumes, personagens do Carnaval, tipos humanos das ruas, enfim, um punhado de coisas e fatos que a gente pernambucana jamais esqueceu!” (Passos, 1960, p. 4). Ademais, acerca dessa manifestação cultural e rítmica, que perdura até a atualidade, destaca-se: “Há gente à beça nas janelas dos edifícios, de olhos pregados nos foliões, evoluindo dentro de um torvelinho tremendo, de uma promiscuidade lasciva, do passo que se multiplica logo na sua maravilhosa coreografia” (Passos, 1960, p. 4).

Cada vez mais reconhecido no meio musical, em 1972, Claribalte publica o segundo livro, *Vultos e Temas da Música Popular Brasileira*, enquanto preparava sua primeira obra ficcional do nominado Ciclo da cana-de-açúcar. Apesar de ter publicado diversos textos na área, é esse livro que materialmente solidifica seu registro panorâmico do cenário musical do Brasil, contendo um itinerário histórico misturado a aspectos folclórico-culturais. Nele, organiza-se uma série de impressões particulares de estilos, dados biográficos, bibliográficos e curiosidades inéditas de diversos músicos e intérpretes, além de pioneirismos da indústria de disco e perspectivas futuras: o nacionalismo musical de Heitor Villa-Lobos²⁹ e Hechel Tavares; a poética de Chico Buarque de Holanda; o samba de Paulinho da Viola; a etnicidade em Milton Nascimento; o Tropicalismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil; a interpretação eloquente de Elis Regina; o regionalismo musical nordestino de Capiba; a musicalidade juvenil de Roberto Carlos, entre tantos outros artistas. Em cada página, tem-se a tentativa de destacar as vozes que encantaram as composições e discografias brasileiras. Sobre a obra, Valdemar Cavalcanti comenta n’*O Jornal*, em 1973:

Quem estiver estudando aspectos da evolução da música brasileira moderna, de olho em suas origens e características fundamentais, atento à contribuição que determinados compositores trouxeram, um livro que não pode deixar de ter à mão é o de Claribalte Passos, *Vultos e temas da música popular brasileira*, editado pelo governo de Pernambuco, no desenvolvimento de seu programa de difusão cultural. [...]

O leitor mais exigente há de notar logo que falta à obra certo sentido de unidade e densidade que lhe daria categoria e forma de ensaio uno. É que de fato o livro se constitui de uma série de trabalhos avulsos, embora concatenados, escritos com espírito de sistema. [...]

A documentação de que se valeu Claribalte Passos é na realidade abundante, embora não exaustiva, dado o seu interesse evidente em enxugar o volume para extrair-lhe a gordura da erudição. E ressalta-se, nessa documentação, a iconográfica, tudo isso a demonstrar o empenho do escritor pernambucano em oferecer ao leitor o máximo de

²⁹ Claribalte fez algumas publicações em jornais exaltando Heitor Villa-Lobos, entre elas, pode ser citada a do *Jornal das Letras* (RJ), quando ele comenta: “um autodidata de indiscutível talento – Heitor Villa-Lobos – foi também nome mundialmente respeitado como compositor, cuja obra notável se caracterizou sempre pelo anseio constante de renovação. Figura singular e impressionante, o genial musicista patricio distinguiu-se em sua fecunda produção artística pela surpreendente variedade – impondo a característica da força nativa – que tantos aplausos obteve na Europa e nas Américas” (Passos, 1963, p. 9, grifo do autor).

informação e, ao lado da atração intelectual, a atração visual (Cavalcanti, 1973, p. 14, grifo nosso).

O jornalista alagoano frisa que Claribalte demarca aspectos da música moderna brasileira, apesar de seu livro ter uma composição e organização que talvez desagrade na recepção crítica. Porém, não deixa de ser um importante documento que reúne as principais vozes e compositores do Brasil, principalmente da segunda metade do século XX. O que se faz é um recorte, ironicamente em pleno período ditatorial, do bom gosto e refinamento auditivo existente no país, dimensionando o *status* da música popular em seu barema cultural. Acerca do livro, Marcos Vinícios Vilaça, no prefácio da obra, acentua:

Este é um livro para se ler e cantar. Um livro – como se diz – para se viver.
A música popular é um pouco de nós, o espírito da nossa gente.
Se a vida é feita de momentos, a música deve ser o melhor dele; porque ela é eterna em nossa lembrança; porque ela traz do passado tudo o que realmente não passou; porque ela é a maior e a mais universal comunicação entre os seres.
Este livro é um depoimento do seu autor, um levantamento cronológico e histórico do popular [...]
O saldo dos nossos Festivais também está contido nestas páginas, bem como toda visão da moderna música popular brasileira até seus novos caminhos.
Vinicius de Moraes, Edu Lobo, Chico Buarque de Holanda, Marcos Valle, Milton Nascimento, José Carlos Capinam, Jorge Bem, são alguns nomes que figuram nesta Antologia-Musical que desce às raízes do folclore ou pesquisa a temática negra; canta o “samba de roupa nova” de Lyrio Panicalli; dança o baião nordestino de Humberto Teixeira, Zé Dantas e Luiz Gonzaga; sabe o côco-praieiro dos nossos litorais, cuja forma poética – aproximada da ligeira sertaneja – entrou na poesia erudita e armorial através de Marcus Accioly, e ainda nos recorda as emboladas de Manezinho Araújo. [...]
Mas não quer só a música. Se detém nos intérpretes e nas opiniões de fora; nos ensina as suas letras, as suas expressões poéticas; nos descobre as suas novidades, os seus compassos, as suas harmonias (Vilaça, 1972, p. 5-6).

Seguindo uma orientação da historiografia musical, essa publicação de Claribalte acontece em um momento de audiência e consagração que a música popular incorporou no país ao longo da década de 1960, sob o signo do Regime Civil-Militar, reverberando, com o passar do tempo, letras com teor político e um maior consumo cultural do gênero. Os movimentos musicais (da Bossa Nova ao Tropicalismo), que emergiram no decorrer dos anos sexagésimos, focaram no requinte estético e no engajamento político que, nos anos 1970, estiveram mais preparados para as tensões que se acumulavam, com uma nova mentalidade tropicalista: sem fronteiras rítmicas, históricas e ideológicas. Enquanto limites eram impostos pela censura e prejudicavam artistas, manobras criativas foram feitas para fazer as canções chegarem ao público (Tatit, 2004, p. 227-228).

Na hierarquia de consumo cultural, a MPB teve grau de reconhecimento junto à elite da sociedade, fazendo a música obter um público fixo e mais popularidade, quando comparada a outras formas de arte, como o cinema e o teatro. Refletindo o imaginário da classe média progressista sujeita aos governos militares, atravessando repressões e resistências, a música popular tornou-se valorativa de um “bom gosto” e *status* social, alcançando a indústria fonográfica com um elenco duradouro de intérpretes. Apesar dos impasses e das crises políticas, a década de 1970 vai rearticulando, ainda que em passos tímidos, o espaço comercial e sociocultural, dando vitalidade e criatividade à música: com a volta dos exilados Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil; novas revelações, a exemplo de Belchior e Alceu Valença; o retorno de Elis Regina ao cenário musical; o sucesso de Ney Matogrosso, dos “Secos Molhados” e de Raul Seixas. O auge musical da MPB se estendeu até a década de 1980. A partir de então, o Brasil voltou sua atenção para o *rock* nacional. Ainda assim, a MPB manteve sua qualidade artística e continuou sendo a trilha sonora das lutas sociais (Napolitano, 2022).

É nessa conjuntura de paradoxos da música, conforme valores ideológicos e mecanismos de mercado e consumo, que *Vultos e Temas da Música Popular Brasileira* surge, vislumbrando não só retratar gostos pessoais de Claribalte, mas reunir a força cultural e artística da música que efervescia a discografia nacional e os festivais na metade do século XX. Por isso, Câmara Cascudo considera o livro uma observação pessoal e um roteiro de experiências vividas, sendo um ensaio de legítima evolução musical (Cascudo, 1972, p. 15-16). Vale salientar que, apesar de sua contribuição, a obra parece retirar de seu panorama documental um fator que o tempo mostrou ser o mote de instabilidades e reveses: a censura e os dilemas políticos enfrentados por muitos dos músicos que foram destacados no livro. O autor pernambucano sublinha fazeres e estilos artísticos, porém, não menciona o clima desfavorável para alguns aspectos da MPB, sendo isso justificado pela sua apreciação aos governos militares que vigoravam naquele período.

O nascedouro do livro também ocorre no momento em que o país passava pela chamada “invasão estrangeira”. Foi um decênio marcado por um sentimento de defesa e de preservação da música popular, visando combater a sua descaracterização e seu abandono, diante da força na entrada de produtos culturais do exterior, no auge do desenvolvimento tecnológico e da cultura de massa do período. Como o Brasil estava sofrendo com a ausência de conservação de seus materiais ligados à história da música, medidas governamentais foram sendo criadas para validar um projeto musical nacionalista, como a criação do Museu da Imagem e do Som do Rio

de Janeiro (MIS-RJ)³⁰ e conselhos de preservação da música, embora essas mesmas tentativas tenham sentido o peso do regime civil-militar e ditatorial (Soares Neto, 2018). Nesse sentido, a obra claribalteana acompanha o sentimento de reconhecimento, de reforço e proteção do valor da arte sonora brasileira, tornando-se um exemplar que é receptáculo e difusor de ângulos da memória músico-cultural.

Se “os caminhos e distâncias que conduzem ao universo artístico exigem emoções infinitas” (Passos, 1982, p. 9), o que se percebe é uma tentativa de Claribalte em atrelar textualmente um sentimentalismo ao livro, em um movimento de encarar a música como uma das essências da arte produzida no país: “ESCUTAR *música* como ela realmente é, maravilhosa, [...] atingindo as fibras mais íntimas de nossa sensibilidade, é ver e sentir Deus, o Criador de todas as coisas!” (Passos, 1972, p. 21, grifo do autor). Mais do que uma iniciativa concreta de acervo da MPB, compila-se o passado fonográfico e o valor edificado e sedimentado da memória musical, que vai de uma percepção individual a uma visão histórica. Considerando que as canções podem funcionar como ferramentas de acesso a informações sobre o indivíduo, o gosto por esse gênero teria sido, para Claribalte, mais um esteio de fortalecimento do principal alicerce de sua produção intelectual: a memória?

Até aqui, percebe-se que essa recuperação cognitiva é um pilar importante. Porém, se, de um lado, ela sustenta a criação e a inventividade textuais de Claribalte, de outro, no campo da preservação e do reconhecimento de seus trabalhos crítico-ficcionais ao longo do tempo, tende a seguir a viela do esquecimento. As produções sobre a música popular brasileira, as críticas em jornais e, principalmente, os textos literários ficaram desmemoriados, diante dos olhos contemplativos e avaliativos do público nacional – especializado ou não. Essa conjuntura, que remexe os escombros da historiografia da literatura, incita a pergunta: o que fez Claribalte e suas obras se situarem, no país pós-Regime Militar, entre os preteridos, esquecidos ou ignorados da literatura brasileira moderna?

Não se torna fácil responder a essa pergunta, no entanto, é preciso mencionar algumas possibilidades: os processos de sistematizações historiográficas da literatura, que priorizaram autores em contextos ideológicos e histórico-sociais específicos, a partir do olhar de um grupo da crítica literária; o cânone, que julga e estabelece uma escala de valor e a importância de obras e autores nessa historiografia; o mercado editorial, que, ao longo do tempo, mostrou-se com uma pirâmide de interesses de publicação e acompanhou as crises e as ascensões econômicas no país; as visões de mundo e ideológicas da autoria, influenciando o lugar que o escritor

³⁰ Claribalte Passos fazia parte do Conselho de Música Popular (CMP) do MIS-RJ, órgão criado com o objetivo de auxiliar a gestão do museu nos debates acerca da preservação da música brasileira.

ocupou nos holofotes da literatura brasileira, ante uma crítica contrária ao seu pensamento. É também fundamental considerar que o campo literário brasileiro, no último quartel do século XX, performou as formas pelas quais os indivíduos se percebiam no mundo e se constituíam como sujeitos coletivos, colocando em pauta temas sociais, como gênero, sexualidade e raça, que indicavam as novas abordagens e exigências de mudança que o período exigia. A ausência de certos recortes e o pouco peso concedido a representações da sociedade podem ter impactado no “apagamento” das narrativas de Claribalte, que não acompanharam relações com a sociedade e a memória histórica do seu tempo.

A investigação literária pode recuperar e preservar uma memória, para além das fases de esquecimento coletivo. Orientando-se para o passado, avança-se tempo adentro por entre o véu do oblívio, revendo rastros que foram soterrados, dando visibilidade a narrativas na atualidade e contribuindo com a história da literatura do Brasil, em especial, de Pernambuco. Esta Tese de Doutorado tem como principal objetivo destacar a literatura de Claribalte e seu lugar no panorama ficcional brasileiro, atuando como uma ponte sobre o abismo do esquecimento em que sua obra caiu ao longo das últimas décadas – reverenciando-o quando necessário, e criticando-o com igual rigor, sempre que pertinente. A função é escavar e recordar, tal qual propôs Walter Benjamin, em *Rua de Mão Única*, mexendo na areia (aqui, da literatura) e vendo as “camadas que apenas à investigação mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação” (Benjamin, 2012, p. 246).

2

O passado a serviço da estética: literatura e memória



A recordação é uma cadeira de balanço embalando sozinha.

(Mário Quintana, em *Caderno H*)

“O *presente* é uma consequência do *passado*” (Passos, 1977, p. 15, grifos do autor), afirma Claribalte, no livro *Atrás das nuvens, onde nasce o sol*. Assim, voltar ao passado exige mexer nas gavetas da história e percorrer diversas memórias – individuais e coletivas – que, ao fim e ao cabo, iluminam compreensões acerca de rastros ou vestígios furtivos do pretérito. Se, como afirma Walter Benjamin (1985, p. 223), em suas ideias sobre a dialética, “o passado traz consigo um índice misterioso”, é provável que uma das formas de o desvendar seja por meio de testemunhos restauradores de fatos ou imagens da vida, que ora revelam o progresso, ora escancaram a decadência em sociedade. Eis um aspecto: muito além de um processo particular e biológico, essa capacidade de resgatar um passado vincula-se à natureza dos indivíduos em tentar preservar o vivido e *pari passu* refletir acerca da inteligibilidade da lembrança e do esquecimento.

Assim como tantas outras características humanas de apreensão do real que receberam estudos e perspectivas diversas ao longo da história, a memória possui muitas concepções que, da Antiguidade à Modernidade, apontaram para experiências, historicismos, sensibilidades, psicologismo, culturas e crônicas da vida. Muitos estudiosos e pensadores foram dando um tratamento específico às questões memorialísticas e, entre variados exercícios intelectuais e filosóficos, construíram leituras sobre a transmissão oral ou escrita daquilo que é efêmero, mas encontra suporte de existência na memória. Diante disso, não se torna fácil percorrer um caminho diacrônico sobre este assunto, porém, é possível traçar um percurso coerente das ideias que os homens tiveram acerca das formas e transformações do ato de recordar.

As percepções conceituais ou teóricas se modificam com o tempo, vínculos também. A memória tem ligação com muitas áreas de conhecimento e, entre elas, destaca-se a literatura. Desde antes do advento da página impressa, quando a retórica aristotélica dominava os discursos gregos, que as práticas mnemônicas são utilizadas, não só conservando uma temporalidade, mas também como um exercício ou faculdade da alma e da imaginação. Nesse ínterim, a escrita literária tem vínculo direto com a memória, pois, ao passo que o ato de ficcionalizar pressupõe, em alguma medida, representar e conservar traços da realidade, os textos podem estar influenciados por referentes extratextuais de seus criadores.

Na contemporaneidade, os estudos literários têm evidenciado gêneros que se articulam com as investigações da memória na literatura, de modo a existir uma linha tênue de divisão ou

diferenciação entre todos eles, a exemplo da autobiografia, da autoficção, dos diários, das escritas de si, da escrita confessional, dos testemunhos, dos romances memorial e de filiação. Esses são tipos de textos que, em comum, apresentam um “eu” na narrativa que explora as vias da recordação, da lembrança, de um tempo pretérito – que do contexto alcança a diegese – carregado de subjetividades e individualidades entrelaçadas com as experiências e histórias do coletivo. Nesse trabalho literário de trazer de volta um passado, cabe evidenciar a proposição de Regina Dalcastagnè (2005, p. 117): talvez, seja esta a intenção de qualquer narrativa, uma necessidade comum de conferir sentido à vida numa tentativa de se fazer *perene*.

Memória, Intelecto e Vontade são a imagem da Trindade do ser humano, os três poderes da alma, de acordo com Santo Agostinho (Yates, 2007, p. 71). Seria também pertinente dizer que são a tríade de autores que fazem da literatura, com recortes e seleções, um lugar de repensar o presente e as marcas deixadas no passado, em um distanciamento temporal e no plano ficcional. A memória que busca ser fiel ao passado não é a mesma que o ficcionaliza, no entanto, tentar de algum modo fazer durar um “não agora” é superar o esquecimento ou evitar a completa extinção de alguma história. Pode ser isso que Claribalte Passos tenha tentado fazer, através do conjunto de contos do *Ciclo da cana-de-açúcar*, cujas narrativas emolduradas pelo Agreste pernambucano e terras caruaruenses reconstroem dinamismos socioculturais. Nesse sentido, para compreender o alcance dessa ideia na escrita claribalteana, torna-se importante discutir uma perspectiva histórico-cultural da memória e, mais especificamente, sua influência na literatura.

2.1 A memória sob o ponto de vista histórico-cultural

A memória se conecta ao passado, segundo premissas aristotélicas. Então, para compreender esta faculdade pela qual se vasculha o que aconteceu, é necessário analisar seu tratamento ao longo da história intelectual dos homens. Na Antiguidade, quando a imprensa e a escrita não existiam, a memória tinha sua importância ante os oradores. Situando-se como uma das cinco partes da retórica clássica (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio*), isto é, como um instrumento técnico nos discursos greco-romanos, seu valor associava-se à uma importância: indivíduos municiados de boa memória sabem o que vão falar, por quanto tempo e de qual maneira dizer; lembram aspectos que foram abordados, argumentos expostos anteriormente, de outros casos e ouvidos de outras pessoas. Dessa forma, torna-se base no poder da linguagem que compõe as antigas preleções (Yates, 2007, p. 30).

Os gregos foram além de simplesmente evidenciar o componente mnemônico na retórica: elevaram a memória ao status de deusa – *Mnemosine*, mãe das Musas. Esse mito personifica o poder da memória: era uma deusa grega, uma titânide – segunda geração dos deuses –, filha de Urano e Gaia, vista como fonte de toda e qualquer remissão ao passado, à lembrança, assim como ao esquecimento. Ao se relacionar com Zeus, durante nove dias consecutivos, deu à luz à nove Musas, que se tornaram as Filhas da Memória e protetoras das artes, das linguagens e das Letras. Essa invocação divina também aparece nos Catálogos, como no canto II da *Iliada* (o Catálogo das naus), que se constituem como arquivos de uma sociedade sem escrita, puramente lendários, com o objetivo de “ordenar o mundo dos heróis e dos deuses, estabelecer deles uma nomenclatura tão rigorosa e completa quanto possível” (Vernant, 1990, p. 141). Desses repertórios de nomes que mostram uma listagem dos agentes humanos e divinos, tira-se o esforço do poeta em determinar “origens”, tornando o passado não um antecedente do presente, e sim sua fonte (Vernant, 1990, p. 141).

Nesse sentido, a poética tinha a intervenção sobrenatural, pois o poeta que interpretava a divindade era como o profeta, inspirado pelos deuses. E assim como *Mnemosyne* é detentora do poder de recordar, em Hesíodo, torna-se aquela que faz esquecer, afinal, “a rememoração do passado tem como contrapartida necessária o ‘esquecimento’ do tempo presente” (Vernant, 1990, p. 144). Essa dicotomia é um movimento do poeta em tomar posse de um saber completo dos aspectos míticos do tempo. Se o Aedo e o adivinho possuíam o dom da vidência, entregues à inspiração, respondendo às questões do futuro, a atividade poética movimenta-se para o passado: “A memória transporta o poeta ao coração dos acontecimentos antigos, em seu tempo.

A organização temporal da sua narrativa não faz senão reproduzir a série dos acontecimentos, aos quais ele assiste de certo modo, na mesma ordem em que se sucedem a partir da sua origem” (Vernant, 1990, p. 138).

Direcionando o lugar que a memória ocupa na sociedade antiga, impõe-se perguntar: qual a sua função na construção do homem arcaico? Sob a composição de uma mitologia da reminiscência e divinização memorialística, a funcionalidade conferida recai na transmutação de uma experiência temporal, não para reconstruir um passado, mas para tornar-se ponte para uma dimensão do além: “É somente em relação ao mundo visível que, aos nos afastarmos do presente, distanciamo-nos; saímos do nosso universo humano, para descobrir, por trás dele, outras regiões do ser, outros níveis cósmicos, normalmente inacessíveis” (Vernant, 1990, p. 143). A história da humanidade que evoca *Mnemosine* busca decifrar o invisível que tem como doutrina escavar o passado, em uma tradição mítica e divina, que alcança as forças do espírito.

A memória é uma função muito elaborada que atinge grandes categorias psicológicas, como o tempo e o *eu*. Ela põe em jogo um conjunto de operações mentais complexas, e o seu domínio sobre elas pressupõe esforço, treinamento e exercício. O poder de rememoração é, nós o lembramos, uma conquista; a sacralização de *Mnemosyne* marca o preço que lhe é dado em uma civilização de tradição puramente oral como o foi a civilização grega, entre os séculos XII e VIII, antes da difusão da escrita (Vernant, 1990, p. 136, grifos do autor).

Platão usa a metáfora da cera para exemplificar essa característica sobre-humana da memória. Em uma passagem de *Teeteto*, Sócrates mostra que há um bloco de cera na alma humana, de diversas qualidades, a depender do indivíduo, onde se pode albergar impressões feitas nele: “Quando vemos, ouvimos ou pensamos em algo, submetemos essa cera às percepções e aos pensamentos, e os imprimimos nela, assim como imprimimos com sinetes” (Yates, 2007, p. 57). Isso é uma dádiva dada pelo divino que se torna uma fonte básica do conhecimento, pois as impressões sensoriais são marcadas na cera, fazendo com que o homem se lembre de suas experiências anteriores, desde que a imagem se mantenha nele, porém, aquilo que foi apagado ou não foi impresso vira esquecimento: “Esquecimento é pois uma água de morte. [...] Ao contrário, Memória aparece como uma fonte de imortalidade” (Vernant, 1990, p. 144).

Estimulado pela inerência entre alma e memória, Platão, no *Fedro*, intensifica essa perspectiva em uma esfera transcendental: “desenvolve o tema de que o conhecimento da verdade e da alma consiste na rememoração, na lembrança das Ideias já vistas por todas as almas, e das quais todas as coisas terrenas são cópias fiéis” (Yates, 2007, p. 58). Nessa orientação, o filósofo grego desloca a memória de uma característica mundana para um vínculo

direcionado aos deuses: “a memória platônica deveria ser organizada em relação às realidades superiores” (Yates, 2007, p. 58). A arte de dizer a verdade depende da *epistème* da alma, que consiste no poder da rememoração, esta que “não se manifesta, contudo, ao nível da sua parte intelectual, mas, unicamente, da sua parte sensível” (Le Goff, 1990, p. 440).

Sob forte influência platônica, Aristóteles aprofunda essas asserções ao reforçar a ideia de que a memória pertence à alma, acrescentando a ela uma estreita ligação com a imaginação. É por meio de impressões sensoriais, tratadas pela faculdade imaginativa do ser humano, que a alma produz imagens – provenientes de coisas passadas – capazes de tornar possíveis os processos mais elevados do pensamento. A alma não pensa sem uma imagem mental que vai buscar nos recôncavos da memória a extensão de um tempo. Logo, “é preciso então dizer que as coisas que são objetos de memória são todas aquelas que dependem da imaginação, e as que não existem sem essa faculdade o são acidentalmente” (Ricœur, 2007, p. 35).

A abordagem aristotélica dialoga com a platônica e segue com a distinção entre *mnème* (memória) e *anamnese* (reminiscência). Enquanto a primeira é a faculdade de conservar o passado, a segunda é a competência de evocar voluntariamente esse passado. A memória torna-se dessacralizada, laicizada e é incluída em um tempo permanente, ainda que rebelde à inteligibilidade (Le Goff, 1990, p. 440); ela tem por objeto o passado, e o homem tem consciência da temporalidade. A parte da alma à qual pertence a memória é a mesma em que através dela temos conhecimento do tempo que passa e que leva ao *locus* e a imagens do passado. Vale salientar que é dessa ideia que os gregos, por meio da mnemotécnica, invenção atribuída ao poeta Simônides de Ceos, consolida a arte da memória, *ars memoriae*, em um tempo que antecede o alfabeto linear e tem um processo de transferência de conhecimento essencialmente oral. Dessa maneira, treinamentos, práticas e técnicas de memorização eram utilizadas pelos poetas, a chamada memória artificial, o que entrou em declínio após o advento da imprensa (Yates, 2007, p. 17-45). Percebe-se que a memória, nessas perspectivas do mundo antigo, permite ensinar quem os indivíduos foram, conhecer um pouco da *psyché* que existiu em suas visões, com uma sabedoria que alcança a natureza existencial e proclama as imagens divinizadas da lembrança ou do tempo.

Se, no mundo greco-romano, a memória coexistia nos discursos retóricos com uma leitura mitológica e vinculada à alma, presente nas coisas, nas imagens e nas palavras, na Idade Média ela passa a se associar fortemente aos princípios e doutrinas religiosas, marcando a relação do homem com Deus: “no mundo invadido pelos Bárbaros, as vozes dos oradores foram silenciadas. Quando não há segurança, as pessoas não podem reunir-se em paz para ouvir discursos. O aprendizado ficou restrito aos mosteiros” (Yates, 2007, p. 76). Há, nesse

momento, uma espécie de cristianização da memória, inclusive, havendo a litúrgica e a laica, de modo que é por meio delas que ocorre o culto aos mortos, aos santos, às tradições religiosas, ao ensino sagrado por meio de lembrar do alcance desse viés sacro: “O cristianismo da Idade Média cobriu, com sua busca pela salvação da alma no Juízo Final, a antiga busca por uma recordação cheia de glórias na posteridade” (Assmann, 2011, p. 37). Houve também a necessidade de se criar simulacros ou lugares para se ter um *locus* da rememoração:

O essencial vem da difusão do cristianismo como religião e como ideologia dominante e do quase-monopólio que a Igreja conquista no domínio intelectual. Cristianização da memória e da mnemotecnica, repartição da memória coletiva entre uma memória litúrgica girando em torno de si mesma e uma memória laica de fraca penetração cronológica, desenvolvimento da memória dos mortos, principalmente dos santos, papel da memória no ensino que articula o oral e o escrito, aparecimento enfim de tratados de memória (*artes memoriae*), tais são os traços mais característicos das metamorfoses da memória na Idade Média. [...]

E isto em diferentes aspectos: porque atos divinos de salvação situados no passado formam o conteúdo da fé e o objeto do culto, mas também porque o livro sagrado, por um lado, a tradição histórica, por outro, insistem, em alguns aspectos essenciais, na necessidade da lembrança como tarefa religiosa fundamental. [...]

No Antigo Testamento é sobretudo o Deuteronômio que apela para o dever da recordação e da memória constituinte. [...]

No Novo Testamento, a última Ceia funda a redenção na lembrança de Jesus: "Depois, pegando no pão, ele prestou graças, partiu-o e deu-o, dizendo: “Este é o meu corpo que vos é dado; fazei isto em minha memória” [Lucas, 22, 19]. João coloca a recordação de Jesus numa perspectiva escatológica (Le Goff, 1990, p. 442-444).

Passando para uma experiência enraizada na moral e mnemônica cristãs, a memória formada na Antiguidade greco-romana se modifica com a Escolástica. Nisso, destaca-se Cícero, cuja obra que lhe é atribuída, *Ad Herennium* (chamada de “Segunda Retórica”), apresenta um método memorialístico de regras de como “coisas” poderiam ser lembradas, principalmente as relacionadas à salvação, aos artigos de fé e aos lugares que levam ao Paraíso ou ao Inferno, coisas esculpidas em igrejas e catedrais (Yates, 2007, p. 78). Nessa rota, reforçar as lembranças sobre as possíveis imagens de ordem cristã, como o Purgatório, torna-se condicionar toda imagem vivida aos sistemas moralistas do medievo.

Além disso, não se pode esquecer de Santo Agostinho, cujo livro X das *Confissões* apropria-se da temática memorialística, levando-a a um nível existencial. O teólogo usa a metáfora dos “vastos palácios da memória” para identificar que há uma espacialidade específica e íntima na interioridade do Ser. Isso indica que a ação de lembrar encontra material em um espaço interior: “Quando ali penetro, convoco todas as lembranças que quero. Algumas se apresentam de imediato, outras só após uma busca mais demorada, como se devessem ser extraídas de receptáculos mais recônditos” (Agostinho, 2007, p. 95). Ele ainda arranca, além das imagens de impressões sensíveis dessa prática, o poder intelectual da memória: “As noções

de literatura, a dialética, as diferentes espécies de questões, tudo o que sei a respeito desses problemas estão em minha memória” (Agostinho, 2007, p. 96); sem se privar de indagar sobre coisas que podem vir a ser sepultadas pelo esquecimento: “seja qual for o mecanismo desse fenômeno, e por mais incompreensível e inexplicável que seja, estou certo de que me lembro do esquecimento, que apaga da memória, todas as nossas lembranças” (Agostinho, 2007, p. 100).

Para Santo Agostinho, a busca por Deus se prolonga através da memória – esse espaço interior onde reside o espírito e, mais profundamente, onde habita o divino. Por conseguinte, sua noção de temporalidade é distinta, pois o tempo da espacialidade interior é diferente da exterior, mas só através da memória encontra-se a aurora da verdade de um passado. Em um período medieval marcado pela forte influência da Patrística na teorização da fé – além de lutas e conflitos sociais diante de ensinamentos, antinomias e ideais distintos dos da Igreja – as reflexões de Santo Agostinho evidenciam que a memória era muito mais do que um instrumento a serviço dos dogmas e interesses sagrados. Ela se apresentava como fundamento central de uma filosofia da consciência: da existência no mundo e de sua ligação com o divino, afastando-se da mera retórica e aproximando-se de uma ética interiorizada. Foi um tempo, na história dos homens, em que lembrar – quando acrisolado pelo temor da fé – abrigava-se na própria fé; e o arrependimento, ao purificar ainda mais a memória, que é o aposento de Deus, ornava-a com reverência.

Como pode ser visto nesta breve incursão, a memória teve sua influência religiosa, com base em princípios explicados por mecanismos intrínsecos aos indivíduos. Quando esse tempo social já se torna objeto do passado, surge o Renascimento. Muitos artistas desse período, a exemplo de Giulio Camillo, com sua obra *L'idea del teatro* (Teatro da memória), conseguiram imprimir uma visão da arte da memória de forma hermética e holística, sob orientação em certa medida humanística, relacionando-a também à magia, à cabala e ao neoplatonismo. Com o avanço dos materiais de inscrição, da imprensa, a escrita torna-se o melhor *médium* da memória, isto é, como mensagem potencialmente ressuscitável, que não venceu os acessos ao passado apenas por meio de imagens e monumentos: “os materiais mais duros, como minérios e mármore, sofrem erosão pelo tempo, mas o papel sensível e algumas gotas de tinta preta logram desafiá-lo. É notável: quanto mais imaterial a codificação, maior a chance de imortalidade” (Assmann, 2011, p. 207).

É certo que os paradigmas da recordação atravessaram perspectivas esotéricas, caminhando junto ao desenvolvimento das sociedades, porém, qual o papel da memória com o advento de um novo tempo, impulsionado pela cosmovisão do Iluminismo, pela Revolução

Francesa (1789), que definiu a ruptura com um antigo regime e a transição para a modernidade? Aqui, inicia-se um período de transformação social, em que os indivíduos, em uma visão ocidentalista da temporalidade, distanciam-se de uma leitura de mundo escatológica e com exigências soteriológicas, e passam a ser donos do próprio destino, com forte conhecimento das leis científicas e naturais.

A memória coletiva, em várias formas de sua preservação, certifica-se de remeter a gostos medievais e apontar para os interesses da classe burguesa, como legitimação de patrimônios e heranças culturais que indicam a aurora da revolução para a entrada em um novo mundo. Há a força de uma cultura material conservadora dos rastros memorialísticos: o interesse pelo documento arqueológico, a construção de museus e monumentos aos mortos, o *troubadour* da arte; lembrava-se da importância de Platão e Aristóteles, mas não se tirava do pedestal o auge do período: os dramas de William Shakespeare. A imprensa e a escrita criaram novos espaços da recordação, tirando o antigo monopólio mnemônico exercido pela Igreja e autenticando outros acessos à memória e à história. Já no século XIX, a fotografia revoluciona a memória: “multiplica-a e democratiza-a, dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo assim guardar a memória do tempo e da evolução cronológica” (Le Goff, 1990, p. 467).

Nesse período oitocentos, em uma sociedade de intensas revoluções, a memória tem o início da base voltada à nacionalidade, como uma memória-arquivo, conservando acontecimentos e indivíduos declarados como inesquecíveis. É a matriz de espaços memorialísticos que buscam representar, eternizar e aludir aos dramas da história local, criando-se santuários, estátuas, tratados, acervos, festejos e nomes de lugares que respondam aos desafios do momento, glorificando seus líderes políticos e revolucionários: “deve-se buscar o motivo disso na tensão entre a vontade dos senhores de serem representados em memorial e a autorrepresentação burguesa” (Assmann, 2011, p. 52). Há um fluxo de recordação coletiva que diz à sociedade quem ela é. Os movimentos nacionalistas, as revoluções e as transformações sociais oportunizaram a criação de tradições que identificavam uma identidade para o novo sujeito político: o povo. Por isso, “tornou-se uma obrigatoriedade recordar a própria história e a própria tradição, bem como o conjunto das formas do costume geral [*Brauchtumsformen*] que se cultiva” (Assmann, 2011, p. 52, grifo do autor). Obviamente este sentimento mnemônico não é uma invenção desse século, porém, há seu predomínio que corresponde às demandas sociomnemônicas desse tempo, no seio do liberalismo e na exaltação do nacionalismo.

Ao longo do século XX, as discussões sobre a memória se intensificaram e passaram a ocupar um lugar de destaque nas reflexões filosóficas, científicas, artísticas e sociológicas

– especialmente considerando que as transformações econômicas e político-sociais da época moldavam as aspirações do homem moderno e, conseqüentemente, sua maneira de “olhar para trás”, refletir sobre o presente e projetar o futuro. Sob a égide das ações vivenciadas pelos indivíduos, em um mundo oscilante em seus princípios e valores, as novas perspectivas da memória alcançam as proposições de Walter Benjamin, em seu conceito de redenção e de rememoração (*Eingedenken*): como lutar por um “amanhã” melhor, se não lembrarmos das vítimas, dos excluídos, dos oprimidos e dos explorados do passado?

Nas teses *Sobre o conceito de história*, produzidas no decorrer do seu exílio em Paris, no limiar de vivências catastróficas do século XX, como a Segunda Guerra Mundial e as consequências do nazismo, o crítico alemão desenvolve discussões acerca da sua percepção sobre a história, resgatando uma hermenêutica messiânica de redenção. Influenciado pelo marxismo, contrário à socialdemocracia alemã e a uma compreensão historicista de progresso e otimismo, com alicerces no materialismo³¹, em sua leitura ele une a história a um macrocosmo teológico judaico: os seres humanos são o Messias; a natureza do Ser divino está a serviço da luta dos oprimidos (Löwy, 2005, p. 45). O homem moderno precisa refletir sobre os fatos históricos, a partir da visão dos “vencidos” junto com suas revoltas, de modo a ocorrer uma “libertação” da classe dominada, vítima das injustiças próprias da era do Capitalismo-Industrial, tão criticado por Benjamin:

O passado espera de nós sua redenção, e somente a uma humanidade redimida “cabe o passado em sua inteireza.” [...]

A redenção exige a rememoração integral do passado, sem fazer distinção entre os acontecimentos ou os indivíduos “grandes” e “pequenos”. Enquanto os sofrimentos de um único ser humano forem esquecidos, não poderá haver libertação. Trata-se, sem dúvida, do que as notas preparatórias designam como a história universal do mundo messiânico, do mundo da atualidade integral (Löwy, 2005, p. 54).

Em uma perspectiva teológica da temporalidade, que confronta uma ideia de linearidade, torna-se importante olhar as ruínas do passado, que foi construído a partir do sangue dos oprimidos, buscando repensar um “tempo-agora” (*Jetzt*) que está constantemente cambiante. É este movimento de enunciação no presente que possibilita “fazer explodir o *continuum* da história” (Benjamin, 2020, p. 127), assim como escová-la “a contrapelo”, redimindo o homem e viabilizando a possibilidade da salvação da memória dos que sofreram pelo fascismo, pelo

³¹ Na tese I, o materialismo histórico, de forma alegórica, é um autômato, um boneco mecânico, que na partida de jogo de xadrez sempre vence, assim como a história pleiteia o triunfo da classe trabalhadora, com a crise do capitalismo. Só que este autômato não é capaz de conseguir vitória, visto que seria preciso, como afirma Löwy, lutar contra a visão da história dos opressores e vencer o fascismo (Löwy, 2005, p. 41-42). É preciso retificar esse materialismo histórico contando as narrativas a partir do olhar dos vencidos.

totalitarismo e pelas diversas injustiças sociais: “não haverá redenção para a geração presente se ela fizer pouco caso da reivindicação (*Anspruch*) das vítimas da história” (Löwy, 2005, p. 52, grifo do autor). Assim,

o passado não é mais uma instância imóvel que admite apenas uma única compreensão, mas que, encontrando-se numa relação dialética com um presente em movimento, apresenta aspectos diferentes de acordo com as condições permanentemente alteradas desse presente.

Contrariando as aparências, a rememoração não é um procedimento conservador no sentido de uma preservação do passado, uma vez que não existe um 'passado em si', mas apenas um passado visto com os olhos do presente. Relacionando o presente com o passado via 'verticalização' e reativando periodicamente este passado 'velho' através do enfoque sempre renovado de cada presente, a rememoração não só contribui para uma revisão permanente do passado, mas também para um controle consciente sobre o presente (Otte, 1996, p. 214).

Nessa perspectiva benjaminiana, recorrer à memória é resgatar o testemunho de muitos séculos de luta, não apenas contemplando-o, mas em uma tarefa revolucionária de rememoração concebida no presente e que leva à ação. Ademais, rememorar não é o suficiente, é preciso que a redenção aconteça, “do sofrimento, da desolação das gerações vencidas, e a realização dos objetivos pelos quais lutaram e não conseguiram alcançar” (Löwy, 2005, p. 51). Logo, a prática rememorativa contribui para se construir uma tradição que tende a resistir a certos apagamentos da história, da memória coletiva: “cada vítima do passado, cada tentativa de emancipação, por mais humilde e ‘pequena’ que seja, será salva do esquecimento e ‘citada na ordem do dia’, ou seja, reconhecida, honrada, rememorada” (Löwy, 2005, p. 55). Não sem razão, Benjamin questiona: “não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”.

É vital escutar essas vozes que ecoam nos escombros do tempo, recuperando-as por meio de uma reelaboração coletiva do passado, ou, como diz Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 54), ouvir “aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste”. Por esses motivos, em Benjamin, a memória ou “rememoração” (*Eingedenken*) é percebida sob os tons da coletividade e da política. As demandas sociais no século XX, sob os moldes do capitalismo e do progresso, levaram o sujeito moderno a se fragmentar e a experiências solúveis, em um mundo instável e incerto. Sintomático desse enredo também é *O Narrador* benjaminiano, que não existe mais entre os indivíduos em sua atividade viva, com a faculdade de intercambiar experiências, pois entrou em declínio devido ao surgimento do romance e dos meios de comunicação, que colapsaram a vocalização genuína da memória coletiva: “No romance moderno, o herói sofre as vicissitudes do isolamento [...] O romance atesta a desorientação do vivente” (Bosi, 1987, p. 43-44). Para Benjamin, “a reminiscência funda a cadeia da tradição,

que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo” (Benjamin, 1987, p. 211).

Se antes a memória já teve uma leitura divina e cristã, assim como recebeu trajes nacionalistas ao longo do Romantismo, nesse novo tempo sua investigação parece ser assediada pelo *ethos* de um mundo contraditório, que exige demarcar as urgências e emergências da coletividade na modernidade. Também afigurado por um fenômeno coletivo, Maurice Halbwachs, em 1950, publica a obra *A memória coletiva*. De acordo com o sociólogo francês, a recordação ou as lembranças não são evocadas isentas de contextos e fatores da sociedade, pois os testemunhos estão sempre sujeitos à experiência comum de grupos de referência: cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva e que tem influência de natureza social. Isso não significa dizer que essa memória individual não exista, no entanto, ela está sempre enraizada em uma matriz de composição coletiva da rememoração, situando-se em uma cadeia solidária e afetiva de lembranças:

No mais, se a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, e que se apoiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles. Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. Não é de admirar que, do instrumento comum, nem todos aproveitam do mesmo modo. Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social [...]
A sucessão de lembranças, mesmo daquelas que são mais pessoais, explica-se sempre pelas mudanças que se produzem em nossas relações com os diversos meios coletivos, isto é, em definitivo, pelas transformações desses meios, cada um tomado à parte, e em seu conjunto (Halbwachs, 1990, p. 51).

Ad hunc modo, a rememoração torna-se um conjunto de vários pensamentos e imagens emaranhadas que se cruzam, em meio a uma consciência individual, e refletem elementos comuns a grupos sociais. O processo de evocar uma lembrança exige remeter a resquícios de circunstâncias que possuem um aparato exterior incorporado progressivamente à substância mnemônica. Logo, a memória individual não existe de forma isolada, pois se reporta a pontos de referência dentro da sociedade, com elementos que não foram inventados, mas emprestados pelo meio em que o homem vive: a complexidade de recordações, com suas seleções e seus apagamentos, não é mais que a expressão dos acasos que colocam os indivíduos em potencial conexão com outros indivíduos e suas comunidades.

Soldando um viés social, Halbwachs ainda tece delimitações entre memória autobiográfica e memória histórica: enquanto a primeira apresenta um quadro mais denso e

contínuo do passado, a segunda é mais resumida e esquemática. Os fatos históricos são requisitados e ampliados por meio da leitura e da conversação, dividindo o tempo no relógio e no calendário que contam sobre fases nacionais de grupos sociais. No entanto, a memória autobiográfica mantém-se em um lugar de consciências e particularidades individuais, que reproduzem interesses e têm sentido junto da coletividade. A memória se apoia na história vivida pelos indivíduos e é capaz de existir na consciência de um grupo – não naquela aprendida nos livros, ainda que ambas estejam relacionadas: “quadros coletivos da memória não se resumem em datas, nomes e fórmulas, que eles representam correntes de pensamento e de experiência onde reencontramos nosso passado porque este é atravessado por isso tudo” (Halbwachs, 1990, p. 66).

Vai-se compreendendo o que diferencia a memória coletiva da história. Aparentemente, os fatos históricos são observados sob um ponto de vista descontínuo, cujos fatos podem ser separados dos acontecimentos que os precederam ou se desenvolvem uma série de transformações somáticas. Já as reminiscências da coletividade são vistas de dentro dos grupos sociais, tomando consciência de um passado juntamente com as necessidades do presente, reestabelecendo algo que está sempre vivo. Há muitas memórias coletivas, porém, existe apenas uma história: existe uma história da França, da Alemanha, de uma cidade, todavia, há muitas memórias familiares que perpetuam sentimentos e imagens formadores de uma substância de pensamento particular do coletivo, na reconstrução de um passado vivo, vivido e testemunhado por um determinado seio social (Halbwachs, 1990, p. 85-89).

A simbiose entre memórias e sociedade leva à reflexão sobre o tempo. Halbwachs advoga que a noção de tempo, com suas divisões e durações, é uma convenção social, exigindo que o homem se ajuste em relação à sua duração preestabelecida. Tendo em vista que há um tempo para cada ser neste mundo, há uma consciência individual desse sentimento de durabilidade, mas que também se mantém refém das divisões convencionais do “relógio” que se impõem no meio, ainda que a origem disso tudo venha do interior de cada um. A depender da perspectiva sobre a temporalidade, haverá um ponto de vista acerca da memória e dos limites de recuo ao passado, de modo a oferecer consciências pessoais que encontrarão as lembranças vinculadas à coletividade. Ao identificar o tempo como algo abstrato, o homem o transforma em um instrumento mecânico, essencial para estabelecer arranjos e organizar a sociedade. No entanto, essa concepção não dá conta do “tempo vivido”, como propõe Bergson, nem do papel da memória à medida que esse tempo se desenrola (Halbwachs, 1990, p. 101-103).

Em um horizonte dialógico, este olhar se enquadra na visão benjaminiana sobre o *Jetztzeit*, “tempo-agora”, já mencionado anteriormente neste trabalho, rompendo com uma

percepção historicista de tempo linear e homogêneo, presente na tese XIV (Benjamin, 1987). Apesar da complexa definição, pode-se pensar que o *Jetztzeit* se torna uma imagem dialética de um passado que está sempre presente e, por isso, tem a capacidade de ser revolucionário. Com isso, a memória se instala nesse lugar onde, ao evocar o passado, ergue sua luta no “tempo-agora” – tornando-se semente de transformação do porvir e abrigo dos vencidos, dos que, silenciados, carregaram os fardos esquecidos da história.

Voltando às demarcações de Halbwachs, se o tempo pode oferecer, com auxílios mnemônicos, uma continuidade, o espaço é a imagem da permanência e da estabilidade. Para ele, não há memória coletiva sem seu desenvolvimento ocorrer em um enquadramento espacial, pois lembrar ou conservar um passado exige preservar o meio que cerca os indivíduos. Um lugar é, em grande medida, a extensão de um grupo social, deixando suas marcas e lembranças nele: “não é uma simples harmonia e correspondência física entre o aspecto dos lugares e das pessoas. Mas cada objeto encontrado, e o lugar que ocupa no conjunto, lembram-nos uma maneira de ser comum a muitos homens” (Halbwachs, 1990, p. 132). O espaço é uma fonte de testemunhos que se transformam em motor material da rememoração e, acima de tudo, fazem lembrar das relações sociais que constituem a memória coletiva.

A resultante das sucessivas tentativas de interpretar e reinterpretar a memória na modernidade é a própria instabilidade humana diante de um passado social que reverbera no presente e pode moldar a forma como se projeta o futuro – especialmente no que se deseja preservar, salvar ou até mesmo esquecer. Talvez, por isso, também se teve a necessidade de refletir acerca do recinto desse aspecto social que fragmenta as marcas do tempo vivido. Isto posto, em fins do século XX, cabe a Pierre Nora criar e definir uma nova expressão nos estudos memorialísticos: o “lugar da memória”. Em seu texto “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, o historiador francês expõe diferenciações entre a memória e a história:

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico (Nora, 1993, p. 9).

Diferente da história, que parece remeter a algo perdido no tempo, a memória tem a capacidade de tornar vivo e presente aquilo que se desenvolveu no passado. Ambas se diferenciam, principalmente, pelo elo, pelo tratamento, pela simbologia e pelas projeções que fazem em torno da temporalidade. Porém, segundo Nora, na sociedade atual, não há mais espaço para a memória, em decorrência de uma mutilação de seu fenômeno pelas demandas sociais que imperam na contemporaneidade, como o crescimento industrial, a mundialização, a democratização, a massificação e a mediatização. Fala-se em “lugares da memória” porque o mundo moderno está condenado ao esquecimento e faz do passado uma história, deixando-se escapar a “memória verdadeira, social, intocada, aquelas cujas sociedades ditas primitivas, ou arcaicas, representam o modelo e guardaram consigo o segredo” (Nora, 1993, p. 8), isto é, rompe-se com um elo herdado e identitário de grupos, da coletividade. Logo, se essa memória autêntica existisse, não haveria necessidade de lhe delimitar lugares.

Repousa hoje a noção de que nada mais pode ser designado como memória, pois tudo se tornou, em essência, história. Com o advento de uma preocupação historiográfica cada vez mais dominante, instaurou-se uma desarmonia – e mesmo uma desidentificação – entre esses dois modos de apreender o passado. Tendo como base espacial a França, Nora considera que houve uma perda da tradição da memória, por atualmente existir um movimento puramente de reconstrução histórica, cujo resultado é a falta de uma capital mnemônico de intimidade. O fim da história-memória deu-se pela via passageira da dupla Estado-nação para a Estado-sociedade. Não há mais memória espontânea, visto que tudo transformou-se em objeto da história, e é preciso criar uma erudição documentária e arquivista, como museus, arquivos, cemitérios, festas, monumentos e santuários, para se manter uma existência memorialística a partir de operações não naturais.

O que nós chamamos de memória é, de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de nos lembrar. [...] À medida em que desaparece a memória tradicional, nós nos sentimos obrigados a acumular religiosamente vestígios, testemunhos, documentos, imagens, discursos, sinais visíveis do que foi, como se esse dossiê cada vez mais prolífero devesse se tornar prova em não se sabe que tribunal da história. A sagrado investiu-se no vestígio que é sua negação (Nora, 1993, p. 15).

Foi-se dilatando a materialização da memória e produzindo-se arquivos para salvar do esquecimento aquilo que a modernidade não consegue mais sustentar de forma espontânea. Em certo sentido, a discussão de Nora tem outros contornos quando comparada com a de Halbwachs: neste, a memória coletiva busca em espaços, materiais e situações a manutenção,

o interesse, a influência e o suporte da lembrança de determinado grupo social, com vistas a conservar o passado de uma coletividade; naquele, os lugares materiais da memória mudam esse sentido e o “status” pelo seu peso, porque não são o saldo de uma memória vivida, mas a organização de uma memória perdida, que dubla o vivido, ou uma “expressão de terrorismo da memória historicizada” (Nora, 1993, p. 16).

Ante essas ponderações, a memória, em todas as vias, estabelece uma relação com o passado, de forma material, funcional e simbólica, representando valores individuais e, mais ainda, coletivos. Mas para a antiga noção de história-memória, esse passado não era verdadeiramente a insurgência de um tempo pretérito, e sim um esforço da lembrança de ressuscitá-lo, como um presente reconduzido e atualizado. Na sociedade dos fins do século XX, o passado é dado como radicalmente sendo outro, como um mundo no qual os homens estão consideravelmente desligados para sempre, como uma apropriação daquilo que se sabe não mais pertencer. Isto posto, Nora conclui que o lugar da memória é um lugar duplo, de modo a mostrar uma atualidade que tem nova relação com seu passado, com narrativas de substituição e uma ficção enfraquecida: “Memória, promovida ao centro da história: é o luto manifesto da literatura” (Nora, 1993, p. 28).

A visão de Nora é a da modernidade, do rompimento com uma tradição e do historicismo. E o que se acentua, tanto nele quanto em outros estudiosos da memória, é a presença de uma discussão contemporânea em avaliar o lugar ocupado pela memória e pela história, visto que ambas as categorias possuem o mesmo objeto norteador: o passado; o que distingue, muitas vezes, é a forma de lidar, transitar, experienciar, remeter e compreender este passado, que de muitas formas influencia o presente. Seja nas Ciências Sociais, Históricas ou Políticas, nas Artes, na Psicologia, na Antropologia ou na Filosofia, reflete-se sobre perspectivas em torno da faculdade humana de lembrar e esquecer, colocando em jogo suas significações e funções, em nível individual e coletivo. Diante disso, uma visão é certa: na atualidade, o tema da memória não está atravessado por um viés meramente depositário, e sim dialético, com uma pluralidade de relações temporais e socioculturais.

Beatriz Sarlo, em *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, destaca que, nas últimas décadas, o império do passado se enfraqueceu devido ao foco no “instante”, com a erupção da pós-modernidade. Porém, quando há o retorno de seu apogeu, nas crônicas da vida cotidiana, vê-se um quadro de valorização dos detalhes, das originalidades, da exceção à regra, das curiosidades ausentes no presente. Com a renovação temática e metodológica da Sociologia da Cultura e dos Estudos Culturais, os sujeitos da narração do tempo pretérito, que foram ignorados, lançam novas exigências nos discursos da memória, nos diários, nas cartas, nos

conselhos e nas orações. Esse reordenamento conceitual e ideológico é marcado pela identidade dos indivíduos que oportuniza uma grande valorização do testemunho, isto é, a confiança na primeira pessoa da narração, que conserva a lembrança para reparar questões identitárias machucadas, reconstitui a textura da vida (privada, pública, afetiva ou política) e reflete sobre as verdades albergadas na rememoração (Sarlo, 2007, p. 9-19).

Com base nas reflexões de diversos teóricos – como Walter Benjamin e Paul Ricoeur – e em um contexto histórico marcado por guerras e ditaduras, a crítica argentina concentra-se nas formas contemporâneas de relação com o passado, nas quais o testemunho surge como fonte privilegiada: indivíduos que, por terem presenciado em corpo e voz a cena de outro tempo, recontam a experiência e a restituição dela se dá pela rememoração. “A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança” (Sarlo, 2007, p. 25). Esse discurso da memória que tem base testemunhal almeja a autodefesa, é inseparável da autodesignação, persuadindo o interlocutor e tendo atributos reparadores de uma subjetividade. A ato memorialístico é anacrônico, cuja lembrança ocorre a partir daquilo que os instrumentos culturais permitem ao indivíduo lembrar, “que suas ideias atuais lhe indicam que deve ser enfatizado em função de uma ação política e moral no presente” (Sarlo, 2007, p. 59).

Propondo-se a examinar o termo cunhado por Marianne Hirsch e James E. Young, Sarlo define “pós-memória” como “a memória da geração seguinte àquela que sofreu ou protagonizou os acontecimentos” (Sarlo, 2007, p. 91), ou seja, é a memória que os filhos possuem sobre a memória dos pais. É por meio do discurso de terceiros, produzido em segundo grau, lembrança pública ou familiar, que fatos são relatados e, nas sociedades modernas, têm como fonte as mídias de comunicação de massa: “se o passado não foi vivido, seu relato só pode vir do conhecido através de mediações; e, mesmo se foi vivido, as mediações fazem parte desse relato” (Sarlo, 2007, p. 92). Perante o exposto, compreende-se que toda experiência memorialística é vicária, cujo sujeito busca entender algo se colocando no lugar dos que viveram em determinado contexto. Nessa erudição, explicita-se algo característico do homem moderno: seu caráter fragmentário e, conseqüentemente, o aspecto fragmentário da memória. É um sistema de vazio entre a lembrança e o que se lembra, que leva a lacunas no trabalho de reconstituição de um passado. Tendo em vista que essa divisão não é simples, Sarlo conclui que não há uma pós-memória, e sim formas da memória; que é na literatura que se encontram, muitas vezes, as imagens de horror do passado e sua textura de experiência e testemunhos (Sarlo, 2007, p. 90-108).

Sob os vieses da modernidade, a memória mantém seu alargamento no passado, no ponto em que ele se sustenta, só que acompanhando todo o material social, cultural e subjetivo que o homem moderno carrega no século que se inicia com o otimismo da *belle époque* e se desenvolve com o pessimismo de crises político-econômicas. Lembrar não é apenas conservar o passado; sendo um movimento da coletividade, ilumina o tempo, resgata o que foi soterrado pelos traumas do mundo, decifra linguagens outrora incompreendidas e retira do túmulo tradições, imagens e vozes que os homens haviam condenado ao esquecimento. A memória é uma simbologia da resistência ao esquecimento e, como frisa Jeanne Marie Gagnebin, somente essa retomada reflexiva do passado pode ajudar a não repetir erros, esboçando “uma outra história, a inventar o presente” (Gagnebin, 2009, p. 57). Isso é possível graças a todos os lugares em que essa memória pode ser legitimada e usada como partida para a ligação dos rastros e restos do passado.

Seria o caso, portanto, de considerar que um dos lugares onde a memória se presentifica, aludindo a marcas pretéritas, é a literatura. Aleida Assmann, em *Espaços da recordação*, reforça: “a ficção encena recordação (coletiva) como atualidade fingida, traz de volta ao presente o passado (partilhado), como que com uma varinha de condão” (Assmann, 2011, p. 115-116). Os textos literários podem viabilizar, ainda que com particular elaboração na forma e no conteúdo, o descortinamento de um tempo que, dialeticamente, torna-se presente, sob o signo estético que se apropria da rememoração para repousar numa dualidade de caráter conjuntamente ficcional e sócio-histórico. Isso enseja considerar que a memória é invocada para explicar a composição da obra e o seu material de estilo e representações, aparelhando elementos que determinam a sua validade e o seu efeito entre os leitores. Evidentemente, não é tratar a ficcionalização como a descrição de um passado, mas sim constituída por rastros memorialísticos entrançados na escrita: “os fatos que lhe deram às vezes origem perderam a realidade primitiva e adquiriram outra, graças à imaginação do artista” (Coutinho, 1976, p. 9). Finalmente, é tácito julgar que a literatura, nutrida pela memória, torna-se um material de reflexão do passado.

2.2 Lembrar para ficcionalizar: a memória guiando um projeto estético

Há muito tempo o discurso literário possui em seu constituinte a memória: o que se lê está vinculado, em pouco ou grande medida, à vida do autor, expondo algum testemunho, experiência ou um conjunto de prismas memorialísticos que, fundindo texto e contexto, em uma interpretação dialética, também esboça valores, culturas e histórias que predominaram em uma sociedade, em um povo e em determinada época. Não que as obras pretendam ser uma espécie de biografia ou o relato fiel de uma vida ou de um tempo, caso isso fosse, não existiria o essencial componente imaginativo da ficção, porém, vê-se, na prática investigativa, que o pano de fundo de textos literários é a remissão a um passado que encontra na memória sua possibilidade de reexistência.

Pode-se perceber a memória como uma categoria estética que influencia o que se ficcionaliza, mas também esse caráter rememorativo está presente nas autobiografias, nas autoficções, nos diários e no teor testemunhal de romances, em uma reunião de gêneros que se situam nos limites das escritas de si. O que os distingue são nuances que possuem debate teórico-crítico na atualidade, fixando na estética as vivências de um “eu” que se revela no texto e tem a lembrança como traço constitutivo de seu conteúdo. Na contemporaneidade, a literatura tem na interioridade de narradores a volta ao passado, que ocorre por meio de uma anterioridade temporal alicerçada na lembrança. Essa conjuntura incita à pergunta: quais as motivações de escritores para escreverem textos literários fincados em memórias?

O regresso a origens e ao tempo pretérito, a partir de rastros deixados pelos “seres de papel” na diegese, pode ser uma necessidade do eu-narrador e, conseqüentemente, do autor, intermediário desse processo e cuja realidade externa se incorpora em acréscimo estético, em promover a reconstrução de trajetórias vividas por eles mesmos e pelos seus ancestrais, ressignificando ficcionalmente o presente. Mais do que um propósito estético, é uma forma de evitar a finitude ou vivificar algo que materialmente registra a passagem do indivíduo no tempo, no mundo, entre grupos sociais, e com isso, resiste a inevitável condição limitada da temporalidade. Jeanne Marie Gagnebin, em *Limiar, aura e rememoração*, ao associar escrita e morte, pelos contornos da transmissibilidade, enfatiza:

Escrevemos para sobreviver, para não morrer por inteiro, ou para deixar algo de durável (não ousamos mais dizer de eterno), para deixar um rastro ou uma marca de

nossa passagem; rastro ou marca que, esperamos, serão piedosamente conservados pela posterioridade. Talvez queiramos mesmo transmitir algo essencial, algo da ‘imortal beleza’ (Baudelaire) ou da ‘sabedoria universal’ (Gagnebin, 2014, p. 18).

Apesar dos moldes subjetivos dessa afirmativa, que leva em consideração a consciência humana da morte ou da finitude, não se torna incorreto pensar que é este aspecto de extensão de um “eu” na estética que, criado sob influência de molduras mnemônicas da exterioridade, busca deixar um vestígio que não cessa no presente e não é devorado pelo finito. Essa percepção recai sobre o que Joël Candau, em *Memória e identidade*, considera como importância da memória: é um trabalho de restituir as identidades dos sujeitos, com seus valores sociais e traços mnésicos deixados pela temporalidade. Assim, o escritor pode oferecer a uma coletividade a reapropriação de um passado, através do discurso textual transcrito, tornando a literatura uma via de transmissão identitária. Existe uma necessidade metamemorial, ou seja, de “uma memória que se manifesta sob múltiplas modalidades na sociedade moderna” (Candau, 2021, p. 126) e visa legar não apenas um conteúdo, mas um modo de estar e se perceber no mundo.

Sobre a apropriação dessa característica rememorativa, vale a pena mencionar o escritor pernambucano José Condé e seu romance *Terra de Caruaru* (1960). Sua obra tem como moldura a história de Caruaru, cidade do Agreste pernambucano. No interior do texto, é possível identificar marcas literárias que, em uma análise crítica, remetem à infância do autor vivida nesse lugar, no início do século XX. Esse vínculo se manifesta por meio do diálogo com os espaços, os personagens e os fatores políticos e socioculturais presentes na diegese – elementos que também encontram correspondência na exterioridade do texto. Os ambientes e as representações humanas da sua ficção não são as mesmas da vida, pelo princípio estético que carregam, porém, faz-se conexões entre o vivido e o literário, a partir do principal meio utilizado pelo autor para compor esse jogo dialético: a memória. É com essa possibilidade de endereçar enredos para um tempo familiar e social que se percebe em Condé o caráter identitário e de franquear uma arriscada tarefa de se percorrer um passado que parece se manter vivo pelo trabalho ficcional que foi executado. Teria ele tentado, nos termos de Gagnebin, escrever essa literatura para não morrer por inteiro?

Não seria totalmente equivocado, então, indagar que seu primo e contemporâneo, Claribalte Passos, no conjunto das obras que compõem o Ciclo da cana-de-açúcar, *corpus* dessa Tese, também tenta mitigar o vazio aparente representado pela finitude do tempo na sociedade, por meio de contos que têm vínculos pontuais com sua vida e também com a cultura de Caruaru, sem deixar em segundo plano o valor e a integridade estética das obras. Evidentemente, com a própria confissão do autor, foram as lembranças que contribuíram para a elaboração de aspectos

da sua ficção, ou, como ele mesmo sugere, em *Estórias de Engenho*, foram as recordações da infância “no privilegiado escrínio do coração” que auxiliaram na forma orgânica de suas narrativas. O que ocorre é uma literatura que possui um condicionamento rememorativo e, com operações formais postas no jogo ficcional, desnuda histórias individuais e coletivas. Esta é uma matéria registrada pelo trabalho do seu criador: na ficção, ouvir o apelo do passado para que ele não se torne uma linguagem inaudível e, concomitantemente, cooperar com a grandeza das estruturas estéticas.

O discurso literário, quando mediado pela lembrança, aponta para um sujeito que articula a ficção com a própria vida e permite repensar, com o olhar da atualidade, experiências do passado. Não que se espere uma garantia dessa reflexão, tendo em vista a autonomia do leitor e sua distância temporal e material – no que tange à configuração da obra –, mas compreender “valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação, que nela se transmudam em conteúdo e forma” (Candido, 2000, p. 27), discerníveis ao longo do ambulo investigativo. De certa maneira, valida-se a ideia candidiana em que arte e sociedade estão em vasto sistema solidário de influências recíprocas, a partir do momento em que se admite, na compreensão do texto, um conjunto de fatores externos à obra que a influenciam, cuja orientação veio da rememoração. O que se pretende destacar, portanto, é que o discurso literário pode emergir da memória – sem ignorar os debates teóricos já travados sobre a influência e o papel do autor nesse processo. Essas discussões vão desde a proposta da “Morte do autor”, por Roland Barthes, até a concepção de um nexos orgânico entre o criador (autor) e os seres criados (personagens), formulada por Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal*:

estabelecemos que a relação do artista com a palavra enquanto palavra é um momento secundário, derivado, condicionado por sua relação primária com o conteúdo, ou seja, com o dado imediato da vida e do mundo da vida, da sua tensão ético-cognitiva. Pode-se dizer que, por meio da palavra, o artista trabalha o mundo, para o que a palavra deve ser superada por via imanente como palavra, deve tornar-se expressão do mundo dos outros e expressão da relação do autor com esse mundo. [...] O artista trata diretamente com o objeto enquanto momento do acontecimento do mundo – e isso determina posteriormente (aqui, é claro, não se trata de ordem cronológica, mas de hierarquia de valores) a sua relação com o significado concreto da palavra enquanto elemento puramente verbal do contexto (Bakhtin, 2011 p. 180-181).

Para o teórico russo, que se guia por uma visão dialógica da linguagem, a obra do artista está intrinsecamente ligada ao contexto, ao mundo externo, de modo que sua posição ante o objeto artístico não deve ser percebida de forma passiva, e sim em relação axiológica com o conteúdo de sua arte. O autor-criador é o agente que dá forma à literatura, sem se opor aos materiais que fazem parte da vida e que são superados pelo ato e pela criação estética. Assim,

difícil perceber o texto como objeto puramente ficcional, isto é, reduzido a uma presença empiricamente estético-verbal, sem ultrapassar certos limites, sem seu designio axiológico com a realidade exterior. Isso não significa confundir o lugar de cada uma das categorias narrativas e suas configurações particulares com quem lhe deu forma, porém, visa entender que o mundo representado ficcionalmente se entrelaça com um outro fora da obra: “o autor deve estar situado na fronteira do mundo que ele cria como seu criador ativo, pois se invadir esse mundo ele lhe destrói a estabilidade estética” (Bakhtin, 2011, p. 177).

O autor, enformando um conteúdo no material estético, está subordinado aos pensamentos emocionais da realidade social (em termos morais, éticos, religiosos e políticos). A visão de mundo da autoria intervém na orientação discursiva do literário e é acomodada nas entranhas da criação verbal e estética. Isto posto, afirmar que a memória é categoria de persuasão, na estética literária, é legítimo, ao passo que não se compreende o autor-criador como apático ao mundo que o rodeia, e sim dependente da exterioridade para criar um outro mundo – existente apenas na ficção. O passado torna-se zona de inspiração para elaboração ficcional: “qualquer memória do passado é um pouco estetizada, a memória do futuro é sempre moral” (Bakhtin, 2011, p. 140). A rememoração, quando sítio da literatura, torna possível a dialética de consciências que existem nos planos verbal e contextual; garante no texto literário uma contribuição no processo formativo de identidades mnemônicas, sejam elas individuais ou coletivas: “um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros” (Halbwachs, 1990, p. 54). Nesse caso, nesta Tese, o que se defende é o uso da rememoração como apoio de um projeto estético, que tem em suas vísceras uma retomada mnemônica a um passado que pode desembocar na exterioridade, ou seja, na vida em sociedade.

Essa perspectiva também se liga ao que na literatura contemporânea se denomina de “escritas de si”. Angela de Castro Gomes, em *Escrita de si, escrita da história*, acentua que esses tipos de narrativas, de caráter autorreferencial, formam um

conjunto de ações, desde aquelas mais diretamente ligadas à escrita de si propriamente dita — como é o caso das autobiografias e dos diários —, até a da constituição de uma memória de si, realizada pelo recolhimento de objetos materiais, com ou sem a intenção de resultar em coleções. É o caso das fotografias, dos cartões-postais e de uma série de objetos do cotidiano, que passam a povoar e a transformar o espaço privado da casa, do escritório etc. em um “teatro da memória”. Um espaço que dá crescente destaque à guarda de registros que materializem a história do indivíduo e dos grupos a que pertence. Em todos esses exemplos do que se pode considerar atos biográficos, os indivíduos e os grupos evidenciam a relevância de dotar o mundo que os rodeia de significados especiais, relacionados com suas próprias vidas, que de forma alguma precisam ter qualquer característica excepcional para serem dignas de ser lembradas (Gomes, 2004, p. 11).

A característica desses textos é compreendida com base na constituição do individualismo moderno nas sociedades ocidentais, cujo homem consagra seu lugar social, seja como uma unidade carregada de identidade para si, seja como ser múltiplo que se fragmenta socialmente, com identidades parciais e pouco harmônicas. São textos literários que se tornam um exercício pessoal sobre si mesmo, com a autoconvocação da própria subjetividade. A memória, para essas narrativas, acompanha toda fragmentação e valor decorrente da nova concepção de recordação e de veracidade, própria às atuais sociedades que “separaram o espaço público do privado, a vida laica da religiosa, mas que, em todos os casos, afirmaram o triunfo do indivíduo como um sujeito voltado para si, para sua razão e seus sentimentos” (Gomes, 2004, p. 13). Nesse sentido, há uma cultura da memória que busca sobreviver a partir da lembrança do outro, em constante relação com a coletividade e sua cultura.

Há, entre tantos debates sobre as “escritas de si”, os que se concentram na figura do autor: indaga-se que o texto é uma espécie de “representação” do autor, materializando na estética sua identidade; ou que o escritor é uma “invenção” de sua obra, cuja narrativa tem a subjetividade como produto. Diante dessas controvérsias, destaca-se que o autor não é “anterior” ao texto, nem “posterior” ao texto, isto é, uma invenção do discurso literário, ele ordena e rearranja alguns trajetos da vida no suporte textual: “defende-se que a escrita de si é, ao mesmo tempo, constitutiva da identidade de seu autor e do texto, que se criam, simultaneamente, através dessa modalidade de ‘produção do eu’” (Gomes, 2004, p. 16).

Ainda segundo a intelectual brasileira, nos estudos literários, as questões em torno do distanciamento entre o autor e a personagem ganham destaque. Porém, para compreender esses dois seres de configurações distintas, é necessário se apropriar da ideia de que as “escritas de si” fazem parte de uma prática cultural contemporânea, em que novas relações de intimidade do sujeito moderno entram em jogo, cuja expressão do “eu” passa a ter um protagonismo na criação ficcional, de modo a manifestar práticas culturais, políticas e sociais que, fincadas na estética, lançam luz para a exterioridade. Assim, a memória surge com ideia de um indivíduo que se volta para si mesmo, recorrendo ao seu passado, evidenciando “um palco onde a encenação dos múltiplos papéis sociais e das múltiplas temporalidades do indivíduo moderno encontraria espaço privilegiado” (Gomes, 2004, p. 17). Ritma-se pela memória a sensibilidade e um domínio sobre o tempo, buscando retê-lo, tornando essas narrativas de si um “lugar de memória”, que dão algum apontamento para os momentos, objetos, pessoas e espaços da vida.

Os debates acadêmicos sobre as narrativas em que a memória é um apoio do fazer literário não cessam. Todavia, percebe-se que o que possuem em comum é a característica de

se envolverem dialeticamente com o contexto social e cultural, com alguma marca da vida de seu autor-criador, em um movimento não de dar respostas ao texto literário ou de dependência, mas sim de uma inter-relação dinâmica de elementos externos – envolvidos com a memória – e internos – sob moldes ficcionais. Portanto, o investigador da literatura deve, usando as palavras de Jeanne Marie Gagnebin, ficar atento a pequenos restos, a detritos, irregularidades do terreno que, sob sua superfície aparentemente lisa e ordenada que é a tessitura ficcional, talvez assinalem algo do passado que foi esquecido e soterrado, mas é recuperado pelo projeto estético do autor (Gagnebin, 2012, p. 34).

Sabe-se que o texto literário “é algo que se origina de um mundo *irrealizado*, i. e., não reduplicado, que, entretanto, pela transgressão do caráter difuso do imaginário, assume a aparência de realidade” (Lima, 2006, p. 288, grifo do autor), isto é, compreende-se sob qual constituição a ficção é regida, porém, não está dissociada de um elemento que desempenha um certo papel na sua criação: a memória de alguém. Testemunhos, experiências e percepções de mundo estão intrinsicamente envolvidos na literatura, seja se relacionando ao passado do autor ou como personagens e narradores podem sugerir uma reflexão da natureza de sua produção ou essencialmente interna. Assim como personagens que rememoram seus passados podem sugerir uma análise restrita ao plano ficcional, é possível extrapolar o texto e remeter a um tempo que, simultaneamente, ilumina a história de uma coletividade, clareia a lembrança individual do autor-criador. É imperativo afirmar: a reflexão estética e o trabalho de lembranças confluem e se apoiam mutuamente (Gagnebin, 2009, p. 148).

Basta lembrar do que Walter Benjamin esclarece sobre a obra de Marcel Proust, em *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Ele advoga que *Em busca do tempo perdido* dá “a ideia das medidas necessárias à restauração da figura do narrador para a atualidade” (Benjamin, 1989, p. 107). Isso ocorre porque o escritor francês faz algo elementar: a narração de sua própria infância. Destaca-se que essa adjetivação decorre da particularidade que recai sobre o texto proustiano: se a modernidade sofre com o declínio da figura do narrador, principalmente devido ao advento do romance e dos meios de comunicação, Proust torna possível a permanência da essência do ato de narrar ou de intercambiar experiências, por conta da memória involuntária: “onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (Benjamin, 1989, p. 107). Nesse sentido, o que distingue Baudelaire de Proust é o aspecto da experiência: este tem caráter pessoal; aquele alcança uma experiência coletiva.

A partir do exemplo benjaminiano, vê-se a capacidade que um autor tem de expressar, por meio da linguagem, uma memória, mas o importante é este trabalho com o estético, pois,

com outro sentido e modo de existência, pode se tornar perene a rememoração. A literatura faz com que o passado penetre no presente e com ele se incorpore, articulando-se esteticamente às memórias individuais e coletivas. Não se trata de dizer como foi uma realidade externa, mas de se apropriar de uma reminiscência – tal como ela cintila no instante da criação literária.

A perspectiva da memória, na elaboração do ficcional, também se associa ao fingimento proposto por Wolfgang Iser, em *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*. O crítico alemão reforça que o texto literário não está isento de elementos da realidade, mas não se esgota em referências da exterioridade, assim como não é sua finalidade tal descrição. É a ideia que ele chama de “saber tácito”, ou seja, o senso comum ou conhecimento elementar, que opõe a diegese do contexto. O que existe é a tríade: real, ficcional e, outro componente no qual é oriundo o ato de fingir, imaginário. Com a repetição da realidade no texto, surge um imaginário que, sendo signo, provoca a transgressão do referencial que extrapola a ficção. Isso é provocado pela mediação de componentes que compõem a ficcionalidade: a seleção, a combinação e o desnudamento (Iser, 2002).

A “seleção” é o desvinculamento de elementos acolhidos no contexto e que, ao serem elaborados no plano do imaginário, distanciam-se de sua natureza primária. Na construção dessa composição, o autor “combina” elementos internos (de significação verbal e na organização de categorias narrativas) para se tornar produto do ato de fingir e, ao se “autodesnudar”, o texto posta-se como signo do fingimento, em um estado de “como se” fosse a realidade, ainda que não sendo ela. O literário, construído pela intencionalidade do autor, não é idêntico ao contexto e, por um jogo de seleção, combinação e desnudamento, torna-se “como se” fosse um mundo: “o mundo do texto, como análogo do mundo assim construído, permite portanto que por ele se vejam os dados do mundo empírico por uma ótica que não lhe pertence, razão por que constantemente ele pode ser visto de forma diversa do que é” (Iser, 2002, p. 978).

Estabelecer o nexos entre literatura e memória é considerar que a figura do escritor irá selecionar, a partir de lembranças pessoais e, conseqüentemente, experiências coletivas, o conteúdo que determinará a feitura do texto, balizando o que for pertinente para a elaboração estética. O exercício do fingimento torna-se um movimento ancorado na memória: aquele acontecimento e aquele indivíduo se realizam “como se” fossem uma representação mnemônica da vida, da história ou da cultura de uma pessoa ou de um grupo social. Os elementos textuais atuam na narrativa com o desdobramento de variados significados e assumem ações na obra que tematizam um mundo que se transmuta entre uma rememoração, um passado, e o imaginário. Esta intervenção é resultante do ato de seleção memorialística que converte

sistemas de sentido da vida real em campos de alusão no texto, fingindo ser uma referência que, em essência, não é.

Como síntese provisória, sublinha-se o que norteou essa discussão em torno da literatura e da memória: a remissão ao passado, em um jogo dialético em que memórias individuais e coletivas auxiliam na constituição do texto literário, na forma e no conteúdo. Essa recordação reintegra ao presente algum fragmento corrompido no curso do tempo, explorando não só como os indivíduos um dia se perceberam no mundo, mas também assessorando a refletir e agir sobre o “aqui e agora” junto com suas dimensões sociais. A ficção, com todas as particularidades verbais e estéticas que a formam, ouve o apelo rememorativo do passado que impele a luta contra o esquecimento, acentuando os tecidos formadores da ficcionalidade e o conjunto de fatores que revelam a história, os valores e a cultura da sociedade. Lembrar para ficcionalizar e ficcionalizar para transgredir os limites impostos pela finitude da vida. Foi assim que Claribalte, no conjunto das obras que compõem o Ciclo da cana-de-açúcar, empreendeu narrativas com personagens que fizeram uso da memória para reafirmar suas identidades no interior pernambucano e iluminar representações particulares da própria vida: “foram reativadas e renasceram com a força da lembrança. A evocação viajou desde a fase maravilhosa da infância no aconchego da Província e veio surpreendê-lo em plena selva de cimento-armado” (Passos, 1976, p. 13).

*Vamos parar um pouco para um salto ao passado,
ao tempo das almanjarras avoengas, para que se
veja como sempre foi sonoro e colorido o mundo da
cana e do açúcar. O de ontem como o de hoje.
Vamos ouvir uma toada do passado.*

(Jayme Griz, no ensaio “Açúcar, Nordeste,
folclore”, publicado em 1967)

3

O Ciclo da cana-de-açúcar claribalteano



O açúcar, ou melhor, a cana é, por assim dizer, toda uma sociologia.

(Fábio Breves, *Brasil Açucareiro*, 1966)

Sob via etimológica grega, a palavra “ciclo” (*kýklos*), para além de sua analogia a uma circunferência, alude à ideia de um processo que tem início, continuidade e, em sua aresta conclusiva, renova-se. Essa via de fenômenos ou situações que acontecem numa provável ordem e período, porém, que se revigoram no fim, tem seu sentido em diversas áreas, *exempli gratia*: na fisiologia, há o ciclo cardíaco; na bioquímica, o ciclo de Krebs; na citologia, ciclo celular; na geologia, o geomórfico; na física, o de Carnot. Tudo isso dentro de um outro ciclo maior: o da vida. Não parece ser uma afirmação estrita dizer que o homem neste mundo é gerenciado por uma poética da Natureza que reluz um inconsciente princípio cicloide das coisas.

Assentindo que o indivíduo é coordenado por esse fado de seguimento, sua história também é. A força dessa proposição não é acidental: a formação da sociedade brasileira foi constituída por ciclos político-econômicos que modelaram a cultura do país em seu sentido antropológico, isto é, orientando práticas, valores e costumes sociais. Isso foi o que permeou o ciclo da cana-de-açúcar ao longo da história do Brasil, que, entre progressos e crises canavieiras, encenou novas relações humanas e inter-raciais, além do *ethos* de um mundo erguido pelas dicotomias casa-grande e senzala; senhores de engenho e escravizados; banguê e usina; ascensão e decadência; o retrato de lugares e épocas deste país com seus tipos humanos dominados em terras de massapé.

Instituindo-se um sintético relevo histórico, assegura-se que, no século XVI, inicia-se com força o percurso do açúcar no solo brasileiro, como destacam Heloisa Murgel Starling e Lília Schwarcz, no livro *Brasil: uma biografia*. De acordo com as autoras, os primeiros engenhos implantados no país pelos portugueses enfrentaram a resistência indígena, seja por meio de fuga ou de batalha, o que levou ao pretexto entre os europeus de escravização dos povos originários, a partir da nominada “guerra justa”. Com as dificuldades de obter mão de obra, devido à proteção dos jesuítas aos indígenas, houve a necessidade de viabilizar outros recursos, resultando no início da história do açúcar pelo Nordeste, onde se tinha “um solo fértil de aluvião considerado ideal para a produção da cana” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 74). Nesse ínterim, a comercialização do açúcar levou a guerras regionais e disputas comerciais tendo como base o interesse territorial brasileiro e o perfil internacional do açúcar.

Ao longo do tempo, o Brasil foi se tornando um lugar onde tudo girava em torno da monocultura da cana, sob a base da escravização de grupos humanos: “o inferno feito não mais da tinta vermelha da madeira, mas dos corpos seviciados dos escravos combinados às fornalhas dos engenhos” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 90). O centro da vida social girava em torno dos senhores de engenho, que comandavam os banguês com paisagismo típico: a casa-grande, a capela e a senzala, expressando a divisão em classes da sociedade canavieira – o senhor de engenho e a família, o clero e os escravizados, estes que eram formados por indígenas e cativos africanos comprados para trabalho, principalmente pelos senhores nordestinos: “com o decorrer do tempo, a escravidão africana e o complexo da cana mais pareceriam com um par lógico e inseparável, tal seu grau de associação foi se aprofundando” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 89). Indígenas eram chamados de “gentios da terra”, e africanos de “negros de Guiné” e de “negros da terra”, com a palavra “negro” sempre correspondendo à designação genérica de escravo: “a vasta gama de variações de cor não implicava, porém, falta de preconceito e discriminação” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 89).

A labuta no engenho era diária, ininterrupta e penosa, realizada durante o dia e à noite, com uma operação que levava tempo: o plantio começava junto com as primeiras chuvas de fevereiro até maio; o solo era preparado com a antiga técnica da coivara, com escravizados utilizando a enxada; após doze ou dezoito meses, iniciava-se a colheita programada, levando em consideração a agenda de moagem dos engenhos; as primeiras etapas da cana eram preparadas na casa de moenda; o passo seguinte era conduzir o produto à “casa de purgar”, onde por quarenta dias passava por um processo de branqueamento, até ocorrer a secagem e a parte mais branca da “mascavada” ser retirada. Esse processo cíclico se repetiu até o avanço de novas técnicas construtivas de engenhos. Evidentemente, a concretude dessas ações repousou no trabalho árduo de indígenas e africanos escravizados, visto que a cor era um marcador social fundamental: “Cana e escravidão formavam, assim, um par ‘intenso e extenso’” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 102).

Muitas estratégias de subordinação foram usadas pelos senhores de engenho para assegurar o trabalho de escravizados, ainda que, no curso do tempo, campanhas abolicionistas tenham marcado as lutas sociais. A rejeição às políticas escravização resultou no declínio, a partir da extinção do tráfico negreiro, com a proclamação da Lei Eusébio de Queiroz (1850), e outras leis que limitaram legalmente a escravização do povo negro, embora não a tenham findado totalmente, como a Lei Áurea, em 1888: “foram ficando claras as falácias e incompletudes da medida. Se ela significou um ponto final no sistema escravocrata, não priorizou uma política social de inclusão desses grupos” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 467). No

transcurso novecentista, o impacto da modernidade, com mudanças nos setores industrial, agrícola, de produção e de pensamento coletivo, reformulou a sociologia e a geografia dos canaviais, porém, mantendo seu antiquado mote escravista.

Na realidade, nos primeiros anos da República pairava um verdadeiro “medo” de novas escravizações, ou da vigência de políticas raciais no país. Sobre os libertos recaía, portanto, um fardo pesado, condicionado pelos modelos deterministas de interpretação social e pela própria história. Foi por isso que ocorreu, então, uma reversão de expectativas, uma vez que a igualdade jurídica e social acabou sendo condicionada por novos critérios raciais, religiosos, étnicos e sexuais. Segundo a visão da época, a explicação para a falta de sucesso profissional ou social dos negros e mestiços estaria na biologia; ou melhor, na raça, e não numa história pregressa ou no passado imediato. [...]

A ciência naturalizava a história, e transformava hierarquias sociais em dados imutáveis. E o movimento era duplo: de um lado, destacava-se a inferioridade presente no componente negro e mestiço da população; de outro, tentava-se escamotear o passado escravocrata e sua influência na situação atual do país. [...]

Os libertos conviviam, pois, com o preconceito do passado escravocrata, somado ao preconceito de raça. Não por acaso o escritor Lima Barreto afirmou em seus diários que no Brasil “a capacidade mental dos negros é discutida a priori, e a dos brancos, a posteriori”, e finalizou desabafando: “É triste não ser branco”. Após a Abolição, as populações de origem africana foram marcadas por um racismo silencioso, mas eficaz, expresso por uma leitura hierarquizada e criteriosa das cores. Imagens como o ócio e a preguiça se associaram rapidamente aos negros e mestiços, definidos como desorganizados social e moralmente. É por isso que a “liberdade era negra, mas a igualdade branca” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 468-469).

Ao resgatar, de forma introdutória, a história, para compreensão do ciclo da cana-de-açúcar brasileiro, credita-se um ideário: mais do que um movimento de procedimentos de cultivo canavieiro que levou tempo, o ciclo sublinha referências que elucidam como o homem se construiu de forma social e politicamente, sob a égide da aristocracia, do escravismo, do patriarcalismo, do sincretismo religioso e cultural, da miscigenação. Traz-se à baila um país que obteve desenvolvimento agrícola, industrial, econômico e tecnológico, porém, às custas de relações de poder e da irrigação de violências étnico-raciais que perduram, com outras nuances, até a contemporaneidade. Em sentido figurado, na moagem da cana, também são extraídas visões de mundo, prefigurando o meio e as condições que corroboram pontos de vista da sociedade, nas quais foram deixados rastros de ciclos que influenciaram a sua formação.

Esse ciclo da cana, como potencial desenvolvidor de marcas culturais, permite validar sua expressão não apenas em trilhos históricos, mas também tematizado na estética de escritores, que, muitas vezes, pelos suportes memorialísticos, mantiveram imutável uma diretriz: o artista possui uma relação singular com o tempo, levando-o a escavar também sua obscuridade, ou; a literatura é um repositório aonde recaem os dilemas existentes entre o homem e o meio onde vive. Assim pode ser percebido, por exemplo: nos romances *Senhora de*

Engenho (1921) e *O vigia da casa-grande* (1924), de Mario Sette, cujo foco não são os senhores, e sim “os vigilantes, os carreiros, os estribeiros, os obreiros industriais, os plantadores e cortadores de cana” (Sette, 1986, p. 11); nos clássicos de José Lins do Rego, que de *Menino de engenho* (1932) até *Fogo Morto* (1943), em uma simbiose entre imaginação e memória, desvelaram um ciclo açucareiro com a fisionomia crua e complexa dos problemas coletivos, no latifúndio, nas vivências sociotrabalhistas e na estrutura regional agrária; ou pela aristocracia e pelo processo evolutivo rural e urbano em *Biografia de uma velha senhora* (1989), de Hilton Sette.

Como esteio a manter o que acima se reafirma em tema canavieiro, outro autor que se destacou em uma apropriação memorialística e histórica do ciclo da cana-de-açúcar foi Claribalte Passos. As obras de contos *Estórias de Engenho* (1973), *Universo Verde* (1975), *Estórias de um Senhor-de-engenho* (1976) e *Atrás das nuvens, onde nasce o sol* (1977) preludiam o que esta tese busca elucidar: o quanto a memória é fio condutor para a construção da estética claribalteana. Os enredos das narrativas estão municiados pelo aporte histórico-rememorativo que permeia o universo do açúcar aqui mencionado: o engenho, seu senhor, a mão de obra de ex-escravizados, o pretérito paisagismo canavieiro e a cultura e o folclore que formaram a sociedade pernambucana. Nos textos, a incidência de um cotidiano interiorano se modula a uma interpretação que retoma os trajes de uma reminiscência individual que se realiza pelo ângulo da coletividade, com costumes humanos e organização social impossíveis de serem maquiados, na análise, ante a dureza da vida.

O entendimento do que forma o Ciclo da cana-de-açúcar claribalteano, com seus paradigmas político-sociais e culturais, está disposto na escolha analítica de um conto de cada obra, seguindo a ordem cronológica da coletânea: “Mãe Joana e a Flor de Pedra”; “Uma busca no rumo do grande rio da vida deste universo”; “Um túmulo na cachoeira dos lamentos”; e “As criaturas da mata”. Dessa forma, é possível ver a regionalidade e a cultura que palpitam nos textos, absorvendo a ideia de continuidade do *ethos* que mobiliza o cotidiano senhoril. Como é típico da escrita de Claribalte, ambiente e personagens se repetem nas narrativas, de modo a ser possível perceber o desenvolvimento de sujeitos em variadas ações, sob uma dinâmica sequencial que desvela, inclusive, uma árvore genealógica daqueles que albergam o Engenho Graúna. Assim, a repetição constitui uma condição do projeto estético do autor, para que uma sequência seja coerente e elucide o solo rico em histórias do Agreste pernambucano. Isto é, esse procedimento narrativo não acontece de maneira gratuita: ratifica a percepção sobre um ciclo açucareiro que ampara os valores da sociedade; amplifica a dialética dos homens do açúcar, ainda que cada texto mantenha sua configuração em unidade, na forma e no conteúdo. A seguir,

visando esclarecer os laços familiares do engenho, esboça-se um organograma da divisão sociofamiliar referente às quatro narrativas analisadas neste capítulo:

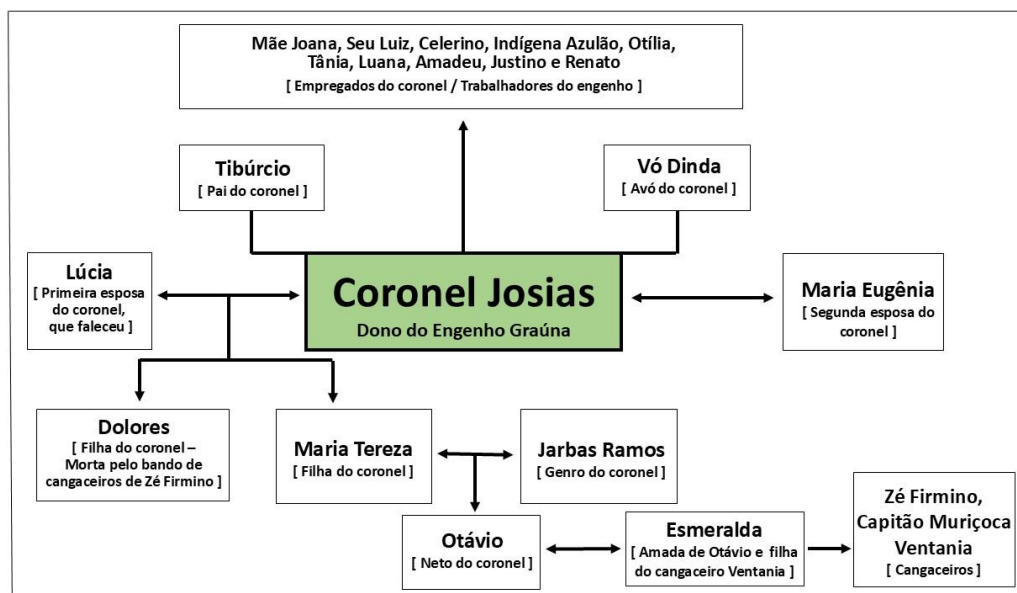


Figura 10 – Organograma da divisão sociofamiliar do Engenho Graúna, a partir dos contos analisados neste capítulo. Fonte: Elaborado pelo autor desta Tese.

A repetição que ocorre nas obras é significativa, porque possui a intenção para aquilo *in statu nascendi* como material para um outro recurso pleiteado: a memória. A recorrência de espaços e personagens nas obras produz imagens de um passado que ainda ocupa lugar nas reminiscências da coletividade e, por outra vereda, incide na memorialística de Claribalte. Por intermédio de sua literatura, há um apego à consistência de um tempo, sendo a ferramenta literária, símile ao que sugere Halbwachs (1990, p. 71), a reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente; a restauração de contextos de interesse de grupos sociais. O senhor de engenho e os ex-escravizados, por exemplo, são os arquétipos de vivências que explicam a edificação do pensamento na modernidade.

Nesse sentido, abre-se espaço, nos contos claribalteanos, para rememoração de antigas feridas, cujo lastro temporal não foi capaz de cicatrizar. A contística do ciclo da cana-de-açúcar exige uma revisão de sua fidelidade com o passado, sem perder de vista seu âmago estético; uma retomada que, como afiança Jeanne Marie Gagnebin (2009, p. 57), pode ajudar a não o repetir, esboçando uma outra história e reinventando o presente. Nessa tessitura, os contos recorrem à rememoração para sua constituição, que explora o contexto social e as pegadas deixadas na temporalidade: a ficção, nutrida pela memória, torna-se matéria de reflexão histórica, assim como de sua primeira intenção analítica, a ficcional. Por fim, parafraseando a

epígrafe que principiou essa introdução às investigações deste Terceiro Capítulo, este é o legado que perdura na medida em que os textos são lidos: o açúcar, ou melhor, a cana é, por assim dizer, toda uma lembrança, uma memória sociocultural ou o “alfenim”³² tingido da história de lutas, violências e desigualdades coletivas. Essa cana, como menciona Jayme Griz, “estimulou, com a seiva dos seus açúcares, os sonhos de grandeza de uns e adoçou a boca amarga de outros” (Griz, 1967, p. 16). Assim, o ciclo da civilização açucareira de Claribalte revelará que “o doce da cana se fez às custas do travo da escravidão. Um mundo verdadeiramente novo, no sentido de diferente, ia sendo criado. Amargo açúcar; ardida doçura” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 105).

³² Em referência ao conto “Alfenim tingido de rubro”, presente na obra *Estórias de Engenho* (1973), em que Claribalte exalta culturalmente o doce feito de açúcar típico do Nordeste brasileiro: “O ‘alfenim’ — embora não fosse só alimento, brinquedo e motivo de emoção e sonho de infância — tinha *alma*, apesar de sua *vida curta*...” (Passos, 1973, p. 90, grifos do autor).

3.1 Estórias de Engenho: Mãe Joana e a Flor de Pedra

“Nestas páginas foram gravadas as lembranças de infância de um menino do interior do Nordeste brasileiro. O seu carinho pelo ambiente silvestre de um determinado ENGENHO” (Passos, 1973, p. 9, grifo do autor). Sob as vestes desse enunciado, Claribalte Passos recepciona o leitor nas primeiras páginas do livro *Estórias de Engenho* (1973), assinando um discurso que, *ab origine*, sugere uma marca em sua ficção: a simbiose entre texto e contexto. Por meio de uma cinesia dialética entre estética e sociedade, em uma sistemática de influências mútuas, como defendido por Antonio Candido (2000, p. 22), o autor pernambucano recorre ao arsenal memorialístico da civilização canavieira, na qual conviveu, para produzir narrativas com dimensões sociais que permeiam a história de Pernambuco. Atentando para consolidar o alcance ficcional e, ao mesmo tempo, os recortes rememorativos e históricos, o conto “Mãe Joana e a Flor de Pedra”, presente na obra, unifica espaços distanciados pelo tempo e meios de configuração, autenticando uma premissa na frase que principia o texto: “Engenho é lugar de muitas estórias” (Passos, 1973, p. 81).

Em epítome, o conto se inicia com a descrição da personagem Mãe Joana, cujos traços eram “de rosto redondo, maçãs salientes e luzidias, grossas sobrancelhas cor de ébano, tudo compondo uma fisionomia plena de dignidade” (Passos, 1973, p. 81). Trabalhadora do Engenho Graúna, sob o comando do proprietário Coronel Josias, ela exercia diversas atividades dentro e fora da casa-grande, sendo classificada como “gente da família”, que soube criar os filhos do patrão. *In medias res*, é apresentada a figura de Celerino³³, pintor de paredes, limpador de fossas e cisternas, que também fazia parte desse painel de empregados do engenho. Retomando Mãe Joana, ela também era conhecida por muitas histórias, entre as quais: conta-se que se perdeu pelos canaviais e encontrou uma rosa gigante de pedra, com uma espécie de lagarto verde, que lhe reportou palavras de acalento a respeito do seu falecido companheiro, “São” Luíz, cujo fim narrativo é o desencadeamento de lágrimas dos olhos cansados dela.

Perscrutar situações expressas no oásis do engenho leva a, antes de tudo, compreender a posição que cada indivíduo ocupa no meio, exteriorizando poderes e valores. No Graúna, o

³³ A figura de Celerino aparecerá, com maior predominância, em contos das obras *Universo Verde* (1975), *Estórias de um Senhor-de-engenho* (1976) e *Atrás das nuvens, onde nasce o sol* (1977), com maior foco narrativo e desenvolvimento da personagem. Em “Mãe Joana e a Flor de Pedra”, sua exposição ilustra mais um perfil trabalhista no cenário do Engenho Graúna.

Coronel Josias é exposto pelo narrador, ao preludiar as condições de vida de Mãe Joana, como alguém que visa ao triunfo de sua terra, além de se distanciar de um habitual arquétipo de patrão:

Escrava antiga, da zona rural, onde diversas eram as condições de vida, fora “comprada” pelo Coronel Josias não para mantê-la no *cativeiro*, porém, desejoso de confiar a alguém a criação dos filhos e netos. Preocupado com o melhor rendimento possível do trabalho nas terras férteis do “Graúna”, rigoroso nas normas de conduta da família, de convicções religiosas profundamente arraigadas, de permeio aos raros preconceitos, admiravam-no os vizinhos por ser ele um dos poucos Senhores benevolentes.

De uma coisa, entretanto, ninguém duvidava: a autoridade absoluta do Coronel Josias. Naquelas paragens, bordadas por verdejantes canaviais, ele representava a Igreja, a Justiça, além a força política e militar. No entanto, nenhum desses recursos utilizou contra os empregados ou mais próximos dentre os serviços domésticos, da *Casa-Grande*, onde pontificava há dezenas de anos a figura inconfundível de *Mãe Joana* (Passos, 1973, p. 81-82, grifos do autor).

Das qualificações que rondam o imaginário de um senhor de engenho, uma das que se sublinham é a de comprador e dono de pessoas escravizadas. Essa característica é a que permeia a personagem Coronel Josias, que toma posse da negra Mãe Joana, na criação de uma condição de sujeito-mercadoria, porém, com o pormenor de não a manter enclausurada. Afastando-se de uma conotação cruel ou hostil, o narrador busca trajar o patriarca da casa-grande como alguém que não manteve as relações escravistas de trabalho comumente remetidas a espaços canavieiros de outrora, reservando-lhe intenções familiares, ainda que ele represente a autoridade maior e o símbolo do poder absoluto naquele mundo agrário. Essa posição do Coronel Josias é um paradoxo, ao passo que se tenta consignar o fundo e a forma nas quais se deu o texto, discernindo como se cristaliza a memória de um tempo no discurso literário.

A minúcia de que a memória tem em seu aqueduto a história não é uma ideia vencida: “memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento” (Le Goff, 1990, p. 423). A elástica consolidação dessa visão tem como mote a necessidade de evocar e transmitir a recordação de um passado, porque a coletividade encontra nessa retenção os fundamentos que elucidam o presente. De fato, existe, em todo ato mnemônico, uma ponta histórica, só que não para petrificar uma temporalidade, e sim objetivando um meio no qual mergulha-se no “ontem” para o revelar ainda mais: visualizar a memória como algo vivo, em constante evolução e aberta a uma dialética de lembrar e esquecer (Nora, 1993, p. 9). Esse escopo justifica o âmago rememorativo no conto de Claribalte, derivado de um passado que perdura pelo seu caráter atual e coletivo. Pontuar essa premissa aquilata um questionamento: a personagem Coronel Josias, vista pelos rastros do tempo, uniformiza ou destoa do discurso

memorialístico de um senhor de engenho em Pernambuco? Como realça o historiador inglês Peter Burke, em *A escrita da história*, por mais que se lute arduamente para evitar os preconceitos associados à cor, credo, classe ou sexo, não se pode evitar visualizar o passado de um ponto de vista particular (Burke, 1992, p. 15).

Le Goff (1990, p. 475) destaca que “a memória coletiva faz parte das grandes questões [...] das classes dominantes e das classes dominadas, lutando todas pelo poder ou pela vida, pela sobrevivência e pela promoção”, em uma visão do que fica do pretérito no vivido de grupos sociais. Na retomada ao passado canavieiro do Nordeste, sabe-se que os senhores de engenho não foram tipos humanos estritos de uma época; formando-se ao longo do tempo, tendo neles, inclusive, diversas categorias com vistas a atingir níveis altos da pirâmide social. Desde o período colonial (de 1530 até a independência em 1822), eles possuíam o *status* de nobreza vinculado ao modo de vida senhoril, com a manutenção da escravidão e raros processos de alforria, que, quando ocorriam, possuíam restrições e barreiras legais dispostas pela autoridade irrefutável do dono da terra (Schwartz, 1988, p. 275). Ocorreram mudanças político-sociais na segunda metade do século XIX³⁴, otimizadas por leis antiescravistas, pelos ciclos de escassez açucareira e pela pressão tecnológica da transição usineira (do banguê à usina), só que as relações trabalhistas nos engenhos portavam um similar *modus operandi*.

A Lei de 13 de maio de 1888 foi festejada pelos negros brasileiros, no auge de movimentos populares intensos e importantes que aspiravam dignidade e fim do cativeiro. No entanto, este mundo pós-abolição não se manteve em viés de pacificidade racial: “o escravo, mesmo liberto, continuava sendo encarado pela classe dominante como se fosse um escravo e ele próprio se sentia marcado por sua condição anterior” (Andrade, 1983, p. 72). Com os movimentos migratórios dos negros, saindo do meio rural, nessa atmosfera de liberdade, ainda que sob circunstâncias de conflitos e disputas, medidas dos senhores de engenho e do regime republicado foram necessárias, seja para manter o poder de dominação, seja para amenizar a crise trabalhista nas lavouras nordestinas, como a transição do uso de mão-de-obra escrava pela mão-de-obra assalariada: “assalariamento inicialmente relativo, em grande parte pago com o direito à habitação e ao uso de uma pequena área agrícola, que subsistiu até a sexta década do século X” (Andrade, 1983, p. 82). Não havia terras para os ex-escravizados, então, “estes, libertos, não tiveram outra alternativa senão a de venderem a sua força de trabalho aos engenhos existentes” (Andrade, 1983, p. 81). O efeito disso, nos espaços açucareiros, foi a manutenção

³⁴ Como esclarece Manuel Correia de Andrade (1983, p. 72), é necessário destacar que, no século XIX, a sociedade não era formada apenas por senhores de engenho e gente escravizada, pois também estava em ascensão a classe média, tanto no meio rural como no urbano.

do poder do senhor e a condição de subalternidade do trabalhador: “o suposto era que, se estava decretada a liberdade, a igualdade, no entanto, não existia” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 686).

Passando de um tempo pretérito oferecido pela realidade social para o texto ficcional, percebe-se que a personagem Coronel Josias reproduz um senhor de engenho como figura de maior poder, com valores patriarcais e religiosos. Ele, ao passo que representa a tríade Justiça, Igreja e Política, concentra a hegemonia no ciclo rural cunhado por Claribalte, mantendo um papel inatingível de dono da terra, ainda que em uma conjuntura de declínio de engenhos e advento de usinas que os subjugam. Ademais, seu poder não advém apenas da extensão territorial e produtiva, mas do alcance em ter indivíduos ao rés da serventia, estes que estão subordinados aos seus comandos e sob símile influxo de regimes antigos. O seu caráter de benevolência, por ter “comprado” a negra Mãe Joana, porém, não a mantido em cativeiro, tem sentido amparado sob o ponto de vista do senhor, mas alcança controvérsias quando apreciado pelo viés da ex-escravizada.

Retomar a perspectiva dos vencidos, indiciando e subtraindo o comodismo de culturas pretéritas, tem ressonância nos estudos de Walter Benjamin. O crítico alemão, entre tantas discussões em *Magia e técnica, arte e política*, reflete acerca da “recordação” ou “rememoração” (*Eingedenken*)³⁵, como mote para uma imagem dialética do passado: “não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (Benjamin, 1987, p. 224). Em sua ótica, recuperar aqueles que foram preteridos pela historiografia burguesa significa dar um prisma corretivo para fragmentos de um tempo tocado pela atualidade. Não ver o “ontem” como uma instância imóvel e homogênea faz movimentá-lo, isto é, a recordação atualiza o passado no presente, operando uma espécie de redenção, escovando a contrapelo uma temporalidade e refazendo caminhos utópicos velados pela memória cultural e pelo esquecimento. Dessa forma, a reminiscência jaz em “dar ouvido a estas vozes que veiculam um ‘apelo’ vindo do passado” (Otte, 1996, p. 216).

A correspondência que aproxima o pressuposto benjaminiano à personagem Mãe Joana assenta-se na condição imposta a ela, cujo veículo rememorativo expõe um *continuum* da violência. O senhor de engenho, sob a vestes de uma benevolência, mantém-na na posição de “produto comprado”, como refém de sua autoridade, subalterna na pirâmide social, afinal, é uma ex-escravizada, fundada no trabalho servil. A rede de relações e de sociabilidade no

³⁵ Embora não seja o foco desta discussão, vale mencionar que há distinção, na leitura de Benjamin, em especial no ensaio “A imagem de Proust”, entre memória e rememoração: esta, tendo como moldura a experiência e a narração, é o fio condutor que acessa aquela, visando um assalto ao passado em revisão no presente.

engenho mantém práticas antigas: a trabalhadora negra da casa-grande não tem os mesmos pesares de quem labuta no canavial, porém, ambos estão sujeitos às diretrizes impostas pelo dono da terra, para obter serviços e obediência. O Coronel Josias integra Mãe Joana à sua família, até como figura que, de tão antiga, funde-se à casa e àquele espaço rural:

Tornara-se desde o começo, *gente da família* e soubera criar com habilidade a *meninada* de acordo com a austeridade do patrão e Senhor. Incorporara-se a tudo: aos móveis antigos, aos cômodos espaçosos, às varandas amplas e convenientemente devassadas, às trancas presadas das portas, aos *azulejos* brancos-azulados da fachada, à cadeira de balanço, às tábuas *achocolatadas* do assoalho, ao corrimão das escadas, ao gado espalhado nas plantações, à casa-de-farinha, ao forno de tijolos, às grandes moendas, ao calor das chamas produzidas pela madeira que alimentava a lareira, ao ruído da brisa açoitando a cabeleira *esmeralda* e desalinhada dos coqueiros da várzea, ao canto nostálgico da *Sabiá* num quase dueto com a *Graúna*, à tez escura semelhante aos frutos dos cafezais.

Todos os elementos elucidativos das memórias do velho Engenho estavam personalizados na sua figura cândida, bonachona, manda igual *cordeiro*, emotiva, compreensiva e leal (Passos, 1973, p. 83, grifos do autor).

Mãe Joana é percebida pelo olhar e pelas predisposições externas a si, condicionada a um espaço que também toma posse de sua identidade³⁶: enxergada como “objeto”, permanece impedida de ser considerada como sujeito, afinal, é uma referência patrimonial. As características de materialização territorial da negra despertam o aspecto de sub-humanidade, cuja maquiagem está na camada revestida pelo crédito de “gente da família”. Logo, os espaços da casa-grande e do Graúna denotam a personificação de subalternidade e de manutenção do poder do senhor, de modo que o lugar passa a ser o único clarão de memória da personagem. Se objetos e espacialidades influenciam nos registros de lembranças e de experiências coletivas, o ambiente do engenho é o único “enquadramento da memória” que definirá aquilo que deve ser recinto de recordação e de esquecimento: existência e identidade serão postas em questão pela mnemônica imperativa do Graúna. Não à toa, todos os elementos elucidativos da memória do velho Engenho recaem sobre Mãe Joana, porque foi tendo como base o seu grupo social que aquele mundo agrário conseguiu se fortalecer e se manter: “a memória é instância construtora e solidificadora de identidades, a sua expressão coletiva também actua como instrumento e objecto de poder(es)” (Catroga, 2001, p. 55).

Convindo que a espacialidade qualifica as personagens, situando-as no contexto socioeconômico, político e psicológico em que vivem (Borges Filho, 2007, p. 35), também

³⁶ Nesta Tese, a noção de Identidade alia-se a sua relevância sociopolítica na pós-modernidade, ancorando-se na leitura de Stuart Hall: “as identidades são os nomes que damos às diferentes formas como somos posicionados pelas narrativas do passado e como nos posicionamos dentro delas” (Hall, 1996, p. 24). Nesse sentido, tem-se um pano de fundo cultural e memorialístico, particularizando o indivíduo ou o grupo social que se sente pertencente a uma história e cultura específicas.

norteia naturezas memorialísticas e identitárias. Na definição de Michael Pollak, a memória é “um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (Pollak, 1992, p. 204). O sociólogo austríaco entende que a memória e a identidade, sendo valores negociáveis e disputados em conflitos sociais e intergrupais, produzem-se também em referência aos outros, à coletividade; o que o aproxima de Maurice Halbwachs (1990), cuja lembrança individual é edificada em um alicerce coletivo. Portanto, na retomada a um passado, os indivíduos podem ser ou não impedidos de acessar zonas rememorativas que, no presente, reafirmariam identidades do grupo com o qual estão envolvidos.

Nessa mesma guinada, a espacialidade, vista sob os vetores da cultura, do campo interdisciplinar, do discurso sociopolítico e das subjetividades individuais que se lançam em referências coletivas (Brandão, 2013, p. 29-31), associa-se também às searas da lembrança e da identidade, porque é uma coordenada de representação. Assim concretiza Stuart Hall: “todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos” (Hall, 2006, p. 71). Disto isso, no conto claribalteano, o espaço do Graúna tem como principal retrato a personagem Mãe Joana, que, com demarcações de personificação do lugar em sua figura, eclipsa outras formas de ela se perceber e se identificar no mundo. O engenho é sua lembrança e sua identidade, agenciados pelo poder do Coronel Josias, cuja subtração identitária daquela negra está enroupada pela metáfora do cuidado familiar no ambiente da casa-grande. Com isso, a memória, seja individual ou coletiva, é significativamente influenciada pela cosmovisão daquele mundo açucareiro.

Justifica-se, sobretudo, uma questão: essa leitura não identifica a personagem como passiva ante sua condição no Graúna, mas instiga a refletir que o que é posto pelo narrador, com adjetivação favorável ao senhor de engenho, pode ocultar uma violência simbólica, que, em sentido contextual, é legitimada na exterioridade textual. Sugeridas essas considerações, pergunta-se: como garantir a permanência da memória e da identidade coletiva nesse universo senhoril? Existiram muitas histórias ao longo do caminho, a escrita pelos vencedores e a silenciada pertencente aos vencidos: como ouvir os ecos distantes de um passado eclipsado pelo altruísmo incorporado naquele engenho? A resposta talvez esteja na dialética benjaminiana, que ilumina as investigações literárias, dimensionando o que ficou para trás através dos vestígios deixados, do residual, em oposição à história de progresso. Como sugere Jeanne Marie Gagnebin, fazendo justiça à memória coletiva, à memória dos mortos, em um trabalho de

elaboração e luto em relação ao passado, no esforço de esclarecimentos, “por piedade ou fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos” (Gagnebin, 2009, p. 105).

A conjuntura da narrativa obedece aos ditames de um passado assimilado por senhores de engenho que encontravam meios para manter códigos aristocráticos e orientadores desse tipo de sociabilidade. No Graúna, existe uma antroponímia que registra os valores granjeados naquele universo senhoril:

Mesmo quando um “Sinhozinho” ou “Sinhazinha”, no Engenho, adoecia e na hora de tomar o remédio, a mãe deles os amedrontava citando o nome da velha escrava, como tipo do “bicho-papão”, a fim de fazê-los engolir o líquido...
A referência ao seu nome não tinha efeito negativo no sentido de que a estivessem humilhando. Ao contrário, esboçava um sorriso espontâneo de perdão, achando tudo muito engraçado. Se alguém “constipava”, começava a espirrar seguidamente, logo trazia uns caroços de *mulungu* (flor-de-coral) para preparar o chá infalível. Tratava-se de “meizinha” solução capaz de curar tudo, uma espécie de beberagem mágica (Passos, 1973, p. 83, grifo do autor).

As designações na narrativa, a partir de uma perspectiva da antroponímia literária, atendem a um ponto de vista: ser um recado do autor para o leitor, de traçar o caráter dos personagens como parte da trama, de modo a torná-los arquetípicos, pontas de icebergs, conjunto de sinais, portadores de um nome que os aponte. Os nomes podem, inclusive, ser instrumentos de controle do mundo (Mexias-Simon; Oliveira, 2004, p. 63-64). Nesse sentido, no conto, como os indivíduos são denominados auxilia a refletir acerca das dimensões memorialísticas, históricas e ideológicas que permeiam a cultura do Graúna, junto com seus procedimentos identitários e circunstanciais. Os nomes carregam memórias ou o rastro de informações que comprometem as relações entre o homem, seu espaço e suas interações sociais.

Os termos “Sinhozinho” e “Sinhazinha” remetem à forma como os filhos do patrão eram nominados, tendo a figura de Mãe Joana como cuidadora. Há, porém, uma abordagem diferente em relação a ela: é designada como “Bicho-papão” para causar medo e com finalidade punitiva e educativa. Essa intitulação, apesar de indicada pelo narrador como sem efeito negativo, evoca uma memória coletiva de violência nos engenhos, pois uma das marcas deletérias da escravidão era a denominação pejorativa aos negros, dissolvidos em categorias que os animalizam e os desumanizam, além de os vincularem ao mal. O sentido que o termo carrega não é aclamatório: retoma um passado carregado de inferiorização, reforçado pela enunciação daquilo que é asco ou monstruoso. Sabe-se que, no folclore nordestino, o Bicho-papão ou Papa Figo é a figura de um homem que comia fígado de menino, cujos relatos pernambucanos reafirmam o imaginário de um negro pegando menino em um saco de estopa (Freyre, 2003, p. 214). Não de forma

fortuita, o apelido dado à ex-escrava alude à memorialística de apagamento identitário, cultural e onomástico, com alusão depreciativa.

Michael Pollak lembra que a memória reforça as fronteiras socioculturais e distingue grupos humanos entre si. O sociólogo austríaco diferencia a memória oficial da memória coletiva: esta, privilegia a análise dos excluídos, dos marginalizados e das minorias, com reminiscências subterrâneas e como parte integrante das classes dominadas; aquela, registra o passado sob interesses de uma organização, com fundo político comum de referência (Pollak, 1989, p. 3). O que guia essa parte da análise do conto claribalteano é a memória coletiva, que reavive uma nomeação dada à Mãe Joana como fruto do passado escravocrata dos negros do Nordeste, em uma percepção irrisória da personagem, mesmo que o narrador dissimule essa visão: “teimar em venerar justamente aquilo que os enquadadores de uma memória coletiva [...] se esforçam por minimizar ou eliminar” (Pollak, 1989, p. 12). Se, ao longo de todo o século XIX, barreiras raciais definiram limites ao ex-escravizado e seus descendentes (Albuquerque, 2006, p. 164), não seria diferente na forma de tratar esses grupos de pele negra, admitidos no reino da injustiça e da violência nos engenhos. Assim, o Bicho-papão, que nunca é quem detém o poder, mas sim o negro, torna-se uma metáfora que denuncia o *modus vivendi* na casa-grande.

A memória que resgata os ecos do passado dos vencidos também esboça seus saberes populares e ancestrais. Na narrativa, Mãe Joana tem práticas de cura através de “meizinha”, típico medicamento tradicional do Nordeste. Essa medicina mágica se vincula aos ritos afro-brasileiros e indígenas, explorando superstições e credences que compuseram as experiências vivenciadas por esses grupos sociais e formaram uma herança cultural. Oriundo dos africanos, com conhecimentos que vinham da rota do comércio de escravizados, o uso de plantas é utilizado em rituais religiosos, com papel sacral, pelo caráter ritualístico, e terapêutico, pela perspectiva de cura. Ao longo da escravidão, as ervas eram a única forma de tratamento dos negros e, após a abolição, principalmente em quilombos, esses saberes reforçaram identidades e resistência, passando de geração em geração. Foi com essa base que se solidificaram as tradições culturais afro-brasileiras, atingindo os engenhos, “em franco estado de luta acesa, ora por sobrevivência, ora por autonomia, em meio a enfrentamentos profanos e sagrados entre o domínio erudito dos dominantes e o domínio popular dos subalternos” (Brandão, 1980, p. 15).

Essa memorialística com ligações culturais e étnicas está presente no enredo tendo Mãe Joana como representante. Ao mesmo tempo que sua identidade cultural e étnica é apagada pelas ações do senhor de engenho, pela sua condição social e pela indicação antroponímica, ela também resiste através de conhecimentos da medicina popular que a vinculam à memória e tradição ancestrais. De algum modo, essas práticas dos negros aspiram a uma permanência que

resista ao tempo, ocupando um lugar de recordação que assegure uma orientação bussolar de identidade, o elo entre o presente e o passado. Nessa dialética, os caroços de *mulungu* (flor-de-coral) não se tornam apenas grãos com propriedades de cura, mas, também, metaforicamente, sementes para uma tomada de consciência do leitor, para decifrar as ruínas de um tempo pretérito que deixa um rastro pelo caminho, principalmente por meio da escrita literária.

Os elementos que clarificam a memória do engenho não estavam apenas personificados em Mãe Joana, também eram conversados na personagem Celerino, que cumpria outras atividades: “pintor de paredes, limpador de ‘fossas’ e ‘cisternas’, que vivia tão impregnado de tinta, a ponto de cheirar a ‘cal virgem’ e ‘oca’” (Passos, 1973, p. 83). Entre as características dele, apontadas pelo narrador³⁷, destaca-se: “preto de alma branca, acompanhou a infância de muita gente nas bandas do Engenho e da cidade de Caruaru” (Passos, 1973, p. 83). Ao passo que a memória atua como uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções (Halbwachs, 1990, p. 75), vê-se uma problemática na fragmentação “preto de alma branca”. Essa expressão está condicionada à ideologia do branqueamento, oriunda da pós-abolição, cuja hermenêutica é assimilada pelos valores de pessoas brancas e pelo ideal de clareamento étnico-racial.

De acordo com Lilia Moritz Schwarcz, em “Nem preto nem branco, muito pelo contrário” (1998), a questão racial, no Brasil, começou a ser discutida no fim do séc. XIX, com influências evolucionistas (acreditando-se que a humanidade passava por distintas fases de desenvolvimento) e darwinistas (negando um futuro de miscigenação). As teorias europeias de raça auxiliaram a explicar a desigualdade como inferioridade no país, porém, a partir de reinterpretações, apostou-se em uma miscigenação positiva. Após a abolição, iniciou-se uma política de incentivo à imigração, com o propósito de tornar o território brasileiro mais branco, projetando-se uma imagem de democracia racial que teria como representação uma escravidão benigna. Isto é, na construção do Estado nacional, investiu-se em uma imagética de paraíso racial, que recriou uma história de miscigenação vinculada à herança portuguesa, tentando-se edificar um passado escravocrata de forma positiva (Schwarcz, 1998, p. 194-189).

Em um país miscigenado, à luz de um projeto de nação respeitável, não dava para absorver teorias raciais retardatárias, era preciso introduzir um “sangue branco” na população, que a distanciaria e a purificaria de sua origem primitiva, com tom africano, e a transformaria

³⁷ No conto “O grande coração vestido de saudade”, presente na obra *Universo Verde* (1975), Celerino reaparece com outras caracterizações, como o “preto bolachão”, que conhecia o Graúna como espaço sem escravidão, mas não confiava em totalidade na benevolência do patrão, afinal, “ninguém, ali, conhecera ou sentira a marca do chicote ou alguma oportunidade fora de leve açoitado” (Passos, 1975, p. 23). Isso demonstra uma consciência racial e crítica da personagem, ainda que aquele mundo agrário tentasse suplantá-lo por esse lampejo de reflexão.

em um ideal homogêneo: “branco” e “civilizado”. Com discurso nacionalista e ideologia nativa, o início do século XX projetou-se com esse pensamento com a ajuda de vários intelectuais, trajando uma estetização racial, a exemplo de Mário de Andrade, Sílvio Romero, Nina Rodrigues, João Batista Lacerda, Oliveira Viana e Gilberto Freire, este último que, com a publicação de *Casa Grande & Senzala* (1933), esculpiu o mito da identidade nacional a partir das “três raças”, manteve intocáveis os conceitos de superioridade e inferioridade e suavizou a violência nos engenhos: “Senhores severos, mas paternais, ao lado de escravos fiéis, pareciam simbolizar uma espécie de ‘boa escravidão’” (Schwarcz, 1998, p. 195).

O que subjaz no intuito de dissertar sobre a atualidade dessa noção que vigorou entre os séculos XIX e XX é que ela se desloca na realização estética do conto claribalteano. Como no prisma freyreano citado por Schwarcz, a narrativa não é medida sob os olhos da violência senhoril, pois o narrador sempre apresenta o senhor de engenho pelo ângulo da bondade, ainda que mantenha sua autoridade e austeridade. O espaço do Graúna é tomado como modelo de sociabilidade rural, em que negros não são escravizados e simbolizam a harmonia de convivência racial. A vinculação entre escravidão e dominação do dono da terra parece ser consequência do *ethos* de um mundo ficcional onde existe a preservação de certo decoro, em que práticas malquistas passam ser, no mínimo, dissimuladas: tem-se um coronel que nomina a ex-escravizada de “Bicho-papão” e o uso da expressão “preto de alma branca” para caracterizar a personagem Celerino, porém, tudo posto à vista de discurso sem negatividade ou humilhação.

Prerrogativa de um tempo pretérito, a locução usada para definir Celerino certamente não seria engrandecida pela memória de uma coletividade que carrega uma herança de injustiças sociais e políticas. É uma enunciação fincada na ideologia do branqueamento, isto é, de multitalento racial e identitário, que permeou os engenhos nordestinos no passado e ganha destaque na estética literária de Claribalte. O pintor e limpador de fossas do Graúna tem nesse eufemismo uma inferioridade inata, que mantém sua essência afastada de qualquer significado para ter uma afiliação de cor. Talvez, não seja exagero também introduzir uma leitura alegórica³⁸ sobre sua descrição como “impregnado de tinta, a ponto de cheirar ‘a cal virgem’”: sendo uma substância sólida de coloração branca e alcalina, ornamenta-se um sentido escuso

³⁸ Sabe-se que a Alegoria, desde a Antiguidade, era compreendida como uma figura de linguagem, aliada à retórica, empreendendo a representação concreta de uma ideia abstrata, cujo sentido era “dizer o outro” (Kothe, 1986, p. 6-7). Apesar de sua tipologia ao longo do tempo ganhar significações linguísticas e teológicas, principalmente no mundo greco-latino e cristão, é na modernidade que ela assume proeminência histórico-social, a partir das proposições de Walter Benjamin, com um “método” de interpretação que recolhe fragmentos do passado, doando-lhes uma nova significação no presente, moderados pela *facies hippocrita* da história (Benjamin, 1984).

de ele estar tomado pela única tonalidade que lhe garantiria alguma redenção na história da civilização açucareira.

Redirecionando o que se avista luzente dessa complexa construção de estruturas sociorraciais do engenho, vê-se que a personagem Mãe Joana tem outros rastros da sua história citados na narrativa, que encontra na lembrança uma forma de conservar o seu passado abrigado por alguma nostalgia: “uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. [...] O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reaparição” (Bosi, 1987, p. 39). É com esse arranjo mnemônico que o marido e as meninas criadas por elas são manifestados no enredo:

Fazia *dupla* ideal com o marido, “São” Luís — ou “Luí” como ela o chamava carinhosamente — também antigo escravo, doente, prostrado numa cama há anos, acometido de reumatismo. [...]

Comumente, todos a tratavam como “Sá” Joana, desde os tempos inesquecíveis da “Mãe Doninha” e das filhas Conceição, Zefinha (Dinda), Chiquinha, criadas por ela e as quais, depois de casadas, residiram em cidade populosa e adiantada. *Mãe Joana*, porém, sempre ia visitá-las quando podia no fim de semana, dia da feira, levando religiosamente sua modesta lembrança, uns ovos apanhados no seu quintal (Passos, 1973, p. 84-85, grifos do autor).

Erguido sob os entulhos da escravidão, “São” Luís parece ser o único direto – afetivo – de Mãe Joana diante das condições de manutenção de domínio do senhor de engenho. Sem surpresa, ele é um ex-escravizado, que pode ter sua situação decifrada pelo próprio sofrimento do passado: o reumatismo como consequência do trabalho penoso no período escravocrata. O contexto histórico-social motiva a essa leitura: “o índice de mortalidade era alto e o de nascimentos baixo [...] escravos e escravas dos engenhos padeciam de ‘cansaço’, possivelmente uma doença relacionada ao desgaste ou exaustão que os impedia de trabalhar” (Albuquerque, 2006, p. 72). Duas direções coadunam na unidade dialética desse universo servil: de um lado, a vulnerabilidade dele; de outro, a extensão memorialística e afetiva em Mãe Joana, afinal, apesar da morte – assinalada no fim da narrativa –, ele permanece vivo no coração e na lembrança dela.

A profundidade da relação de ambos não é explorada no conto, contudo, é imperativa sua ocorrência, visto que, no horizonte contextual daqueles que foram escravizados, “afinidades culturais e étnicas contavam bastante nas suas escolhas afetivas” (Albuquerque, 2006, p. 100). Essa ligação conjugal parece não ter dado fruto de descendência, pois as “filhas” de Mãe Joana eram, na verdade, as do patrão, quem ela cuidou e, depois, residiram em cidade populosa. É de conhecimento extratextual que o crescimento da mão de obra nos engenhos poderia ocorrer pela união entre ex-escravizados, através de filhos, porém, no espaço ficcional do Graúna, essa

premissa não alcança a personagem; provavelmente, porque a atenção cuidadosa às suas obrigações com as filhas do patrão era mais compatível com o interesse senhoril. Isso não parece uma lacuna na vida de Mãe Joana, pois ela mantém contato com as “crias”, indo visitá-las e explorando no reino da rememoração um caso de afetividade: “levando religiosamente sua modesta lembrança, uns ovos apanhados no seu quintal” (Passos, 1973, p. 85). Diante disso, indaga-se: a questão racial e a afetividade maculada pela exploração foram fatores que contribuíram diretamente na construção da memória de Mãe Joana? Nesta leitura analítica, a resposta é positiva.

A memória pode visitar um passado que só habitou o interior dos indivíduos pela forma como se estruturaram as relações sociais; assim como se guarda a rememoração de um tempo porque foi o único possível ou imposto para sobreviver. Apoiando-se nas lembranças de Mãe Joana, escora-se na memória de um grupo social, os negros, e toda uma história de sociabilidade e relações familiares marcadas pelos obstáculos da escravidão e suas resistências nos engenhos. Assim como garante Maurice Halbwachs (1990, p. 50), os atrativos de lembranças individuais podem encontrar meios sociais definidos e ali os conservar. A raça, por exemplo, é um ponto de contato possível de construir memórias sobre um fundamento comum: dentro de pessoas negras haverá sempre outras que não se confundem sociopoliticamente. A memória coletiva entra em cena quando se evocam acontecimentos que fizeram parte de uma coletividade e se considera, acima de tudo, o ponto de vista desse grupo (Halbwachs, 1990, p. 36).

Ressaltar tessituras memorialísticas no texto literário é considerar suas várias formas de se configurar narrativamente, seja pela significação estética ou na relação com a cultura, a história, a sociedade, os homens e suas vivências e o próprio autor. Há, sobretudo, um tecido comum que unifica esse arranjo: o vínculo entre texto e contexto. Essa associação já é irrefutável no universo ficcional: na forma e no conteúdo, a literatura é um sistema simbólico de comunicação inter-humana, com um “conjunto de fatores que tendem a acentuar no indivíduo ou no grupo a participação nos valores comuns da sociedade” (Candido, 2000, p. 21). Na dinâmica de relação entre a experiência de mundo e o texto, escritores podem utilizar elementos e mecanismos na criação de personagens que se aliam a tipos humanos que atravessaram sua vida, isto é, seres de papel que simulam ou se baseiam em outras pessoas: “transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta, — seja interior, seja exterior” (Candido, 2002, p. 71).

A validação dessa ponderação recai sobre o conto de Claribalte: recolhido de sua memória, o universo do engenho é ficcionalizado, além de personagens como Celerino e Dinda, mencionados na narrativa. Como discutido no Capítulo 1 desta Tese, a infância do autor esteve

rodeada pelo paisagismo de Caruaru, local onde nasceu, na década de 20, com a cultura e os engenhos que formaram a região, espaço que ele frequentava com a avó, cujo apelido era “Dinda”. Suas origens remetem a essa cosmovisão senhoril, afinal, seus avós e pai, Jason Passos, viveram em um engenho sergipano, mas foi no Agreste pernambucano que refizeram a vida. Em todas as quatro obras do chamado Ciclo da cana-de-açúcar, ele reforça a base criativa e a influência de sua estética literária: “nestes livros, transferir lembranças do escrínio da infância e revivê-las no ambiente bucólico de determinado *Engenho* [...] mantendo tudo vinculado às raízes por respeito e amor à tradição nordestina” (Passos, 1977, s.p., grifo do autor).

É por algum sentimento melancólico pela região caruaruense, visto que, quando adulto, foi morar no Rio de Janeiro, que ele escreve as narrativas e cria personagens, enredos, espaços, ações e tempo motivados pela memória dos engenhos: “É preciso minha gente, ver, sentir e observar todas essas tradições que dão tanta expressividade ao conteúdo das lembranças no Nordeste, para então poder compreender sua grandeza” (Passos, 1975, s.p.). Os aspectos narrativos apontam para a vida de Claribalte, concebidos pelos mecanismos de identificação, projeção e transferência memorialística. A criação de um Graúna, com seu senhor de engenho, sua família e seus ex-escravizados, exigiu a mobilização dos recursos da lembrança na infância, do conhecimento do passado senhoril e dos valores de seu tempo nos anos 1970, assim como de muitos outros constituintes da composição literária, tanto no horizonte da organização da sucessão de contos, como na unidade de cada um deles, fazendo-se construir o chamado “Ciclo da cana-de-açúcar”. Das variadas possibilidades de pensar memória e literatura, sublinha-se: lembrar e escrever, para não esquecer.

Esse trabalho de distância da deslembração determina a nomeação de Dinda (Dona Zefinha Fonseca), avó do Coronel Josias. Torna-se falho, na investigação literária e rememorativa, não associar o nome da personagem à avó de Claribalte, que recebia o mesmo apelido e possui o sobrenome da mãe do autor (Maria do Carmo Alves da Fonseca Passos). No conto “Tempo nunca apagou saudade”, também presente em *Estórias de Engenho* (1973), ocorre um maior desenvolvimento da personagem, com o tom de lembrança transposto na estética: “Ao passar das gerações, ‘ela’ guardava a documentação do nascimento, da vida e da morte, dos antepassados e da grande maioria do pessoal do Engenho” (Passos, 1973, p. 123). Tendo como pano de fundo a residência na Rua da Matriz³⁹ e outros locais de Caruaru, além de

³⁹ A Rua da Matriz foi o principal ponto de encontro popular de Caruaru entre os séculos XIX e XX, tendo em seu centro a Catedral de Nossa Senhora das Dores, conhecida como Igreja da Matriz, criada em 1848. José Condé, primo de Claribalte Passos, destaca esses espaços em seu romance *Terra de Caruaru* (1960), no período da década

visitas ao Engenho Graúna, mobilizam-se as camadas espaciais e culturais que formam a personagem, até o narrador enfatizar um princípio: “A recordação é indestrutível e sem limitações de tempo e espaço” (Passos, 1973, p. 122).

Outra figura ficcional que acompanha esse bojo mnemônico é Celerino, cuja referência extratextual é elucidada em um texto preambular de *Estórias de um Senhor-de-Engenho* (1976). Nele, cujo título é “Uma página para um dos personagens principais: Celerino Eduardo da Silva”, o autor alude a esse habitante de Caruaru que nasceu em 1898, fins do século XIX, período pós-abolição, viúvo e sem filhos, o mais antigo pintor de casas, que vivia na Vidal de Negreiros⁴⁰: “Ele representa a infância maravilhosa da minha geração, quando surgiram os primeiros aparelhos de Rádio no interior pernambucano, a meninada ‘catava’ as ‘tanajuras’ caídas de um céu sem nuvens, de puríssimo azul, após breve aguaceiro” (Passos, 1976, s.p). Reforça-se a ideia de que a significação da personagem pode ter outros contornos quando conectada com seu valor no mundo social, atribuída a uma memória individual, nesse caso, do autor, que se realiza na coletiva, aliada a uma teia de sociabilidade e cultura caruaruense.

Evidentemente, entende-se que as afinidades e diferenças entre o ser vivo e os entes de ficção existem, e não se pretende confundir as formas de configuração de cada um. Como justifica Afrânio Coutinho, através das obras literárias, temos contato com a vida, mas elas possuem existência própria, seus meios são as palavras, que mergulham na experiência humana, às vezes revisando a realidade ou uma experiência intelectual, que é “vivida, vista ou imaginada, adquirindo um significado especial, é recebida pelo leitor, que dela se enriquece” (Coutinho, 1976, p. 50). A base para a criação da estética claribalteana foram suas memórias, que encontram relevo em indivíduos e na história de uma Caruaru do passado, alçada pela civilização do açúcar. Os seus componentes literários apresentam fenômenos que os tornam social, político, desenvolvendo-se em uma linguagem acessível nas correntes de identificação com aquele universo criado ficcionalmente, em um engenho que, ironicamente, tem nome de pássaro preto, Graúna.

O conto de Claribalte, com essa base rememorativa, vai deixando rastros que assimilam a narração ao passado do autor e ao cosmo senhoril, com seus modelos humanos. Como assimilado por Carlo Ginzburg, em *O fio e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício*, o que pode ser apresentado como uma experiência mental, um *exemplum fictum*, nesse caso, a estética

de 1920. Ao longo do tempo, essa rua foi modificando o nome, em homenagem política. Na atualidade, com poucos prédios antigos que tentam sobreviver ao tempo moderno, a localidade é chamada de Avenida Rio Branco.

⁴⁰ Atualmente, existe, na cidade de Caruaru (PE), rua com este nome, localizada no bairro Nossa Senhora das Dores.

ficcional, tem um dramático equivalente na realidade social. Escavando os meandros dos textos, contra as intenções de quem os produziu, podem emergir vozes incontroladas, com a posição participativa de um tempo pretérito. Do cotejo entre o literário e a vida, podem surgir “verdades desagradáveis sobre as quais vale a pena refletir” (Ginzburg, 2007, p. 14). A narrativa claribalteana está amparada por simetrias e assimetrias extratextuais, irradiando uma temporalidade que merece reflexão crítica, apreciada pelos trabalhos nos canaviais, com os escravizados e as culturas que formaram suas identidades e o lugar.

Dessa conjuntura, delineia-se um acontecimento insólito experienciado por Mãe Joana, detentora de muitas histórias no Engenho Graúna:

Espalharam-se, ao correr dos anos, certas estórias sobre a velha escrava. Uma delas, aliás, fez perdurar dúvidas considerando-se maneira como ocorreu. A repetição do episódio, em constantes e ricas narrativas por parte de serviçais do Engenho, ganhava em encantamento e aspectos de verossimilhança. Podia fugir aos limites da pura lógica. [...]

Contava-se que Mãe Joana fora colher umas laranjas e, como já estivesse escurecendo no fim da tarde, perdera o rumo de volta à Casa-Grande. Embrenhou-se, por isto, vale a dentro e já exausta buscara um repouso à entrada de uma pequena gruta escondida no topo da montanha. Súbito, diante dela, brotaram do solo pétalas gigantes. Muito acima das árvores, divisou uma estranha réstea de luz incidindo sobre as grandes pétalas, de forma estranha e lisas como paredes de azulejo.

Era uma rosa gigante, por incrível que pareça, de pedra! As cores, em cada parte, esfumavam-se na penumbra olorosa e macia daquele começo de noite. No centro, como se fossem os filamentos das *corola*, surgira um pequeno animalzinho verde, ostentando uma coroa minúscula de diamantes! Uma espécie de “Salamandra” como nunca vira antes por ali. Arrastava-se, mansamente, e estes movimentos eram acompanhados por uma divina cantiga de pássaros! Abaixo da cabeça, o *lagarto* mostrava uma esplêndida túnica acetinada de coloração lilás, complementando-lhe a rica e estranha vestimenta.

— Sede bem-vinda! — balbuciou o bichinho numa vozinha quase imperceptível. Sede bem-vinda! — repetiu novamente —, que o espírito da Luz e da Paz esteja contigo! (Passos, 1973, p. 84-85, grifos do autor).

Se, como menciona o narrador, há histórias contadas sobre Mãe Joana, significa que há memória partilhada, modulada pelas vivências da personagem. A repetição do episódio insólito ocorrido com ela acontece por meio de uma faculdade: a de reciprocitar experiências através do relato humano, que é o âmago das narrativas. Essa transferência é discutida por Walter Benjamin, em seu ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, cujo ponto de vista entrelaça nós individuais e coletivos de transmissibilidade, sob o material da reminiscência. Segundo o crítico alemão, tendo como base o escritor russo, a arte de narrar, no intercâmbio do discurso e sua recepção, está em vias de extinção, devido principalmente a dois fatores: o surgimento do romance no início do período moderno, que se afasta da tradição oral e isola os agentes partícipes do relato; e os novos veículos de informação, intensificando outras

formas de comunicação distanciadas da natureza das experiências partilhadas (Benjamin, 1987).

O ponto chave da narração é a transmissão que passa de pessoa a pessoa, por intermédio daquele que, entre os mestres e os sábios, “assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer” (Benjamin, 1987, p. 221). Disso, evocam-se maneiras distintas de manejos da memória: a sua luz, a experiência que a narração movimenta não difere do presente vivenciado, permanecendo o elo de significação dos valores comunicáveis entre uma geração e outra. Nesse sentido, a remissão mnemônica do narrador mais facilmente se gravará na memória do ouvinte, quando ambos compartilham dos enredos disseminados de boca em boca (Benjamin, 1987, p. 198). À guisa do nexos com o conto claribalteano, a manutenção das histórias de Mãe Joana, sobretudo a da flor de pedra, tem motivação em uma transmissibilidade que sobrevive à temporalidade e se mantém na memória daqueles que partilham do processo de comunicação. Ainda que incertezas marquem essas narrativas, por “fugir dos limites da pura lógica”, são verossímeis, isto é, vinculam-se coerentemente ao campo das possibilidades simbólicas relativas aos indivíduos e seu campo social, perpetrando uma memória de aventuras e mistérios no engenho Graúna. É desse cerne memorialístico que muitos fatos insólitos são passados para posterioridade, erguendo um sistema de duração que só resiste pelo caráter extraordinário de sua manifestação, a exemplo do que ocorre no encontro entre Mãe Joana e o pequeno animalzinho verde, ostentando uma coroa minúscula de diamantes (Figura 11).

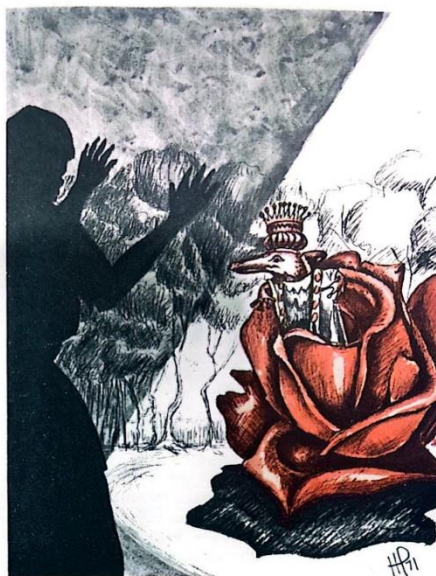


Figura 11 – Ilustração de Hugo Paulo, preâmbulo do conto. Fonte: Passos, 1973, p. 79.

Inicialmente, é válido indagar que a aparição da rosa gigante de pedra torna-se um acontecimento anormal no mundo do Graúna: se seria difícil cogitar o brotar daquela flor naquelas terras, imaginar com características gigantes e de pedra torna o fato nada habitual. A personagem está diante da representação da beleza e da suavidade (uma rosa), porém, com outra acepção quando regida pelo concreto (pedra). Arriscando-se um sentido alegórico, torna-se oportuno declarar a pertinência de seu aspecto: naquele espaço edificado pelas agruras da escravidão, brota-se a dureza pela barbárie de um passado. Não menos apropriado é sublinhar sua ambientação: no começo da noite. Sabe-se que o noturno se vincula ao assombrado ou fantasmagórico, com o indivíduo tendo uma visão mais aguda do que a de outros seres vivos, deixando-o desamparado, cuja “privação de luz atenua os ‘redutores’ da atividade imaginativa” (Delumeau, 2009, p. 142). Nesse caso, o período noctívago é ideal para as manifestações estranhas se tornarem possíveis, tal qual a concepção céltica do tempo, como o começo de uma jornada (Chevalier; Gheerbrant, 1986, p. 753).

Na viagem por essa ambientação inusitada, na flor de pedra, a aparição de uma espécie de salamandra com uma coroa corrobora a assertiva de contradição com o natural. Ao submeter o conto a essa visada, ele se aproxima das discussões sobre o insólito na literatura, como as acolhidas por Flávio García, que explica: “o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, [...] é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual” (García, 2007, p. 20). Essa categoria, com sua carga de indefinição e conceitos não estanques no horizonte do gênero fantástico, relaciona-se àquilo que é incomum no mundo empírico, equiparado ao sobrenatural, mas não condicionado a ele. Nesse sentido, seria uma espécie de incoerência da lógica e do senso comum, arquitetando um cosmo com imagens que possuem certo “grau de dissonância em relação aos seus referentes acessados no mundo pretensamente real” (García, 2019, s.p).

No seio do universo racional do Engenho Graúna, a aparição da flor de pedra com o animal incide nesse prisma de limites da clareza e da lógica, ultrapassando as expectativas quotidianas correspondentes àquele contexto rural. Disso, tira-se a perplexidade de Mãe Joana, surpresa com aquela situação, que “tremia como ‘vara verde...’ Tinha plena convicção de não ter bebido gota de álcool antes de sair” (Passos, 1973, p. 85). Sua incredulidade resulta da quebra ou rompimento dos aspectos advindos de seus referentes buscados naquela realidade: como admitir possíveis aqueles elementos no domínio do cotidiano senhoril? Evidentemente, a estranheza dela mistura-se com as sensações emocionais por estar sendo produzida pelo aspecto de insegurança, desnaturalidade, atipicidade e absurdo da ocorrência. O insólito no conto é uma

existência que não é rotineira, porém, sua irrupção contraria as normas como se tivesse vontade própria, voltando-se para se dirigir à protagonista com a carga de anormalidade que possui:

— O espírito sublime, lá do Infinito, além das nuvens, incumbiu-me de importante mensagem junto a ti. Na tua imensa bondade estás incrédula com a minha presença aqui e te imaginas vítima de alucinação ou castigo. Não é nada disto, Joana. Teu coração imaculado, protegido contra as maldades terrenas, merece esta distinção. Informo-te, pois, que não deves chorar mais. O teu ‘Luí’ está bem. É lá de cima o teu verdadeiro Anjo-da-Guarda! Iluminado, como o é, incide a sua luz clareando e agasalhando o teu privilegiado coração. Contenta-te. Adeus! Cerraram-se as palavras, naquela doce vozinha animal, como também a estranha réstia de luz. Olhou ao redor e não viu mais nada (Passos, 1973, p. 85-86).

O ser insólito é como um intermediário do Divino, que não aparece com propósitos fantásticos de assombrar ou impor medo à Mãe Joana; sua intenção é comungar com as lembranças dela: seu marido, carinhosamente chamado de “Luí”, ficou invisível.⁴¹ Ele reforça o caráter de incredulidade que a estranha situação pode provocar, no entanto, guia o discurso por um caminho espiritual que ressoa em uma extensão da memória da personagem. Trata-se de perceber que “o presente encontra-se sob o peso do passado” (Assmann, 2011, p. 144), materializado na evocação feita pelo Lagarto à figura de Seu Luiz, que parece nunca ter habitado a terra perdida do esquecimento. É uma dialética assegurada por Jean-Pierre Vernant, nos aspectos míticos da memória: não se reconstrói um tempo, também não o anula; lança-se uma “ponte entre o mundo dos vivos e o do além ao qual retorna tudo o que deixou a luz do sol” (Vernant, 1990, p. 143). Logo, ambos estão em contato, esquecer e lembrar: enquanto este é a fonte da imortalidade; aquele é a água de morte.

A lembrança de Mãe Joana, em relação a Seu Luiz, não é um armazenamento de elementos vividos ou registro, e sim uma “retenção afectiva e ‘quente’ do passado feita dentro da tensão tridimensional do tempo” (Catroga, 2001, p. 20), acalentada por um ente insólito que irrompe no engenho com a finalidade de lhe assegurar uma proteção sobrenatural. O discurso do Lagarto dá condições para a criação de um sentimento de presença, ainda que o aspecto físico não compareça. Há traços de uma memória individual que, mesmo atravessada por um passado escravocrata, ilumina seu coração com uma chama que a realidade daquela cosmovisão açucareira não consegue apagar:

Dentro dela, como por encanto, o fogo emotivo foi alteando aquela cantiga de pássaros que escutara antes, a quentura fazia palpitar-lhe ativamente o coração como se a *chama interior* respondesse à música.

⁴¹ Ficar invisível, nesse caso, foi posto como uma referência à percepção de Claribalte Passos sobre a finitude da vida: “a MORTE não consegue nos destruir, mas apenas torna a todos invisíveis” (Passos, 1973, s.p.).

Quando o cântico esmaeceu e sumiu somente escorriam mornas lágrimas dos olhos cansados de Mãe Joana (Passos, 1973, p. 86, grifo do autor).

O conto finda com a exposição da emoção da personagem⁴², traçando o aspecto cansado de seus olhos, que talvez se destaque pelo fato de ela ter se perdido durante a volta à casa-grande e vivenciado o episódio insólito, ou por algo intrínseco a sua condição de escravizada: fadiga que a vida laboral de sua história carrega. Os caminhos narrativos trilhados por Mãe Joana evidenciaram, pelo discurso do narrador, suas características físicas, a incongruência da benevolência do senhor de engenho, as relações de poder no Graúna, a remissão a um passado escravocrata, o oásis cultural, identitário e sobrenatural daquele universo açucareiro, o ponto de vista de requisição da exterioridade textual e a memória coletiva e seu condicionante sociopolítico resistente ao esquecimento, até verter na lembrança individual, que marca um espaço da memória sombreado pela sobrevivência de afetividades.

Esta análise não se restringiu a uma tipologia da memória, porque preferiu deixar o texto claribalteano iluminar a diversidade de perspectivas da remissão a um tempo pretérito, emoldurado por uma memorialística que une texto e contexto, particular e comunitário, passado e presente. As personagens Coronel Josias e família, Mãe Joana, Celerino, Seu Luiz e Salamandra exibem um mundo açucareiro dicotômico, com a conservação de práticas senhoriais, de servidão e de tradições socioculturais deladoras da vida canavieira pernambucana. Tem-se “uma iniciativa decididamente retrospectiva, a renúncia a uma temporalidade linear, em proveito dos tempos vividos múltiplos, nos níveis em que o individual se enraíza no social e no coletivo” (Le Goff, 1990, p. 473).

Por interferência da literatura, tornou-se importante se dirigir ao passado dos engenhos, com seus tipos humanos, para, como assimila Benjamin, “clarear a obscuridade”, afinal, uma temporalidade apenas gloriosa só faz parecer mais negligenciado o presente em que ela se memoriza: “deve-se duvidar da sobrevivência do passado, ‘tal como foi’, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual” (Bosi, 1987, p. 17). No ciclo da cana-de-açúcar, há períodos enevoados pela decadência social e, em outro ponto, abrilhantados pela força cultural, que não se acabam nesta investigação: abre-se, na próxima seção, um caminho para a busca no rumo do grande rio da vida deste universo verde.

⁴² No conto “‘Filósofo’ de Engenho”, presente na obra *Estórias de Engenho*, o foco narrativo é o negro Valdevino Felicidade, porém, evidencia-se que Mãe Joana morrera. Essa narrativa aparece, na organização do livro, bem depois de “Mãe Joana e a Flor de Pedra”, apontando uma passagem temporal ao longo dos enredos.

3.2 A busca no rumo do grande rio da vida deste universo [verde]

“É como dizia o bondoso negro *Celerino*, minha gente: — ‘Vâmo cutucando o *quengo*, apôis u tempo nun ispera pru ninguém...’ Eis, porque, *recordar é viver outra vez*” (Passos, 1975, s.p., grifos do autor). Ancorado na leitura temporal da personagem, Claribalte Passos esboça sua percepção sobre o ato de rememorar, como uma forma de dar nova condição de presente aquilo que é enredo do passado. Esse excerto compõe um texto que antecede os contos da obra *Universo Verde* (1975), em que o autor se dirige ao leitor para elucidar o ambiente cultural que é explorado nas narrativas do livro, iluminadas também pelo céu do Engenho Graúna e pelo paisagismo da região caruaruense. Sob o aporte das fulgurações da vida no interior pernambucano, erigidas pelo “coité” de caldo de cana, do cuscuz de milho ou xerém feitos na casa-grande, da tradicional feira aos sábados e quartas, do ato de se benzer ao passar em frente à igreja e do gole de “pinga” antes de saborear a feijoada, ele enfatiza: “o homem do *Agreste*, do *Sertão* ou da *Zona da Mata*, não se ausenta nunca das suas lembranças e jamais esmorece na sua *fê!*” (Passos, 1975, s.p, grifos do autor).

O registro dessa premissa ressoa no conto “Uma busca no rumo do grande rio da vida deste universo”, repetindo alguns personagens e espaços da obra *Estórias de Engenho*, e do primeiro conto analisado neste terceiro capítulo, além de apresentar novas figuras da sociabilidade açucareira e, principalmente, costumes e práticas humanas que conversam com um passado de terreno sempre atual para se escavar. Em resumo, a narrativa realça o indígena⁴³ Azulão (Figura 12), que recebeu o convite do Coronel Josias para trabalhar no Engenho Graúna, principalmente devido a suas habilidades silvícolas. Tendo a aceitação da segunda esposa do coronel, Maria Eugênia⁴⁴, e dos outros empregados, o novo membro daquele espaço agrário, que trouxera consigo o cão Acauã, ia explorando as terras e adquirindo a confiança do patrão. Entre atalhos que levavam à casa-grande, ele avistou os remanescentes do antigo Bando de Zé Firmino, agora sob o comando do Capitão Muriçoca, que se preparavam para um ataque. A batalha não tardou a acontecer, porém, com a habilidade do indígena, o resultado foi a vitória

⁴³ Apesar de a narrativa fazer uso do vocábulo “índio”, ao longo desta análise, prezou-se pela utilização do termo “indígena”, respeitando a terminologia valorativa da diversidade cultural e identitária dos povos originários.

⁴⁴ No conto “Olhos de fogo na várzea do engenho”, em *Universo Verde*, indica-se que Coronel Josias ficou viúvo da sua primeira esposa, Lúcia: “Ela representava um bem para ele. E maior do que o *Bem* só mesmo o *Amor!*” (Passos, 1975, p. 35, grifos do autor).

da gente do Graúna, que atravessou mais um episódio do conflito cangaceiro em noite do Agreste pernambucano (Passos, 1975, p. 47-64).

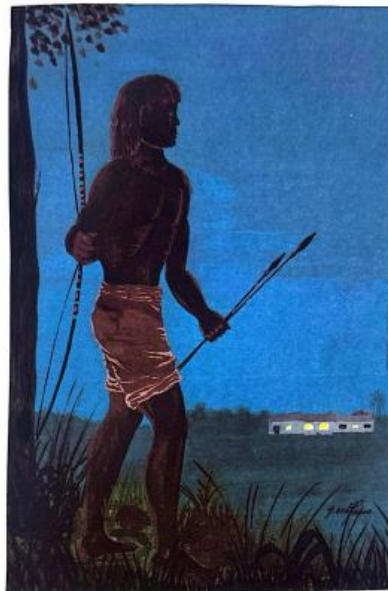


Figura 12 – Ilustração de Hélio Estolano, antecedendo o conto. Fonte: Passos, 1975, p. 45.

O conto inicia caracterizando o indígena Azulão, possuidor desse nome devido à cor azul dos seus olhos, “rijo e esbelto descendente de uma tribo nordestina quase extinta” (Passos, 1975, p. 47). Além de enfatizar que seu nome não tem a ver com o pássaro *Cyanocompsa cyanea*, típica ave com tons azuis do Nordeste brasileiro, o narrador descreve suas origens: “de um sítio na Serra de Ibiapaba, no Estado do Ceará, onde a sua ‘gente’ *Tabajara* vivia cultivando milho, jerimum, além do feijão de algumas árvores frutíferas silvestres nativas” (Passos, 1975, p. 48, grifo do autor). No universo ficcional do Graúna, a ocorrência dessa transposição étnica decorre de uma qualificação cultural que não é indissociável do Agreste pernambucano: na memória desse lugar, há marcas de povos originários, que estabeleceram relações com a sociedade através de simbioses socioétnicas.

Ab origine, o nascedouro civilizatório regional e a origem toponímica da localidade possuem orientações que denotam raízes indígenas e africanas: há a suposição de que o nome Caruaru vem do dialeto dos indígenas cariris, possíveis habitantes da região no século XVI; outra designação remete ao termo afro-brasileiro “Caruru”, referente a um “tipo de bredo plantado no lugar pelos africanos iniciadores dos Quilombos dos Palmares [...] e logo difundido tão largamente na região que o local daí por diante ficaria conhecido por – lugar *do Caruru*” (Barbalho, 1980, p. 180, grifos do autor). Nesse sentido, não se tornaria inverossímil a presença indígena na narrativa, uma vez que o território caruaruense, onde fica o Engenho Graúna,

guarda uma memória cultural que remete a esses povos. Não de maneira gratuita, a personagem Azulão filia-se aos indígenas Tabajaras, cuja validação encontra força no deslocamento ao contexto histórico: com sucessivas migrações, eles tiveram que sair dos seus territórios, principalmente da serra de Ibiapaba, devido às invasões dos fazendeiros (Gomes et al., 2007, p. 39), o que, provavelmente, justifica a presença histórica desse grupo no solo de Pernambuco, além dessa mesma transposição para o cosmo ficcional claribalteano.

No conto, a ida de Azulão ao engenho do Coronel Josias tem a finalidade de ele trabalhar e proteger as terras, pelas suas habilidades nativas, com o discurso do narrador que também explica as motivações de sua chegada em Pernambuco e o reforço do caráter benevolente do senhor:

Josias sempre regressava ao “Graúna” trazendo uma “novidade” para os residentes da sua propriedade. Isto, no entanto, acontecia “nas quatro festas do ano”, como costumava dizer negro Celerino. Agarrava aquela oportunidade, o jovem índio, com “unhas e dentes”. Sozinho, sem parentes e, portanto, com futuro incerto, compreendeu a importância daquele gesto amigo. “Não sei por que o moço branco precisa de índio p’ra ir trabalhar nas suas terras. Sinto dentro do peito, porém, que existe intenção sincera no oferecimento”, complementou *Azulão*. Recordava-se – entre a escuta atenta à conversa com Josias e o caminhar manso e firme – que a *seca* fizera tristeza descer sobre o seu acampamento na serra de Ibiapaba, lá nos confins do Ceará, dizimando os roçados, amarelecendo e murchando, de repente, toda plantação. Auspiciosamente, sua sobrevivência e manutenção dependeria agora daquele gesto simples e bondoso de um branco corado e desconhecido.

Satisfeito com a aquiescência do silvícola, por sua vez, também surgira uma excelente solução para certos planos de Josias. Ao observar a rápida exibição no manejo do arco e da flecha – numa apresentação exímia – na feira, em Caruaru, brotara-lhe uma grande ideia. Ao desvencilhar-se, com a ajuda de Deus, da feroz onça que aparecera na várzea do Engenho, o melhor era conseguir um guardião nativo e habituado aos segredos da caça e às surpresas da mata. “Azulão”, sem dúvida alguma, “caíra do céu...” (Passos, 1975, p. 48-49, grifos do autor).

O indígena Azulão parece otimista com aquele novo mundo que se avizinhava; e na conversa com o Coronel Josias, a memória do seu passado e as motivações que o levaram até aquele lugar se presentificam. Esse movimento de retorno não é deliberado, pois acontece de um natural deslocamento mnemônico que começa com a percepção sobre o presente e avança para uma outra temporalidade vivenciada pela personagem. Assim, essa “memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora” (Bosi, 2003, p. 36), dada a consciência sobre a situação vigente e a que ficou para trás, à luz do ato de recordação: as dificuldades agrárias na serra de Ibiapaba que resultaram em migrações. De certo modo, incide nisso um significado coletivo: evoca-se um tempo partilhado em grupo, construído socialmente, que sofreu os impactos da seca e, recuperado sob um ponto de vista individual, tem força e duração por ter como base uma coletividade. Como ressalta Halbwachs

(1990, p. 51), a memória tira sua duração e força do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante, eles são indivíduos que se lembram, como membros de grupos; assim como o espaço se materializa no quadro memorialístico pela sua aceção coletiva.

Suspenso nessa razão social, o enredo também reafirma sua simetria com o discurso histórico: ao mencionar a seca como fator que impulsionou a personagem Azulão à saída de Ibiapaba, possibilita uma leitura que requisita a historicidade. Essa Serra é uma região entre o Ceará e o Piauí, habitada há séculos pelos povos originários, que, sendo em território cearense, sofreu os impactos da estiagem que assolou o estado em fins do século XIX. Segundo Joaquim Alves, no livro *História das secas*, desde o período seiscentista, a falta de chuva ou água prejudicou a produção agrícola do lugar, além da luta de posse de terras entre indígenas (a exemplo dos Tabajaras e Tarairius) e senhores coloniais, resultando em massas migratórias forçadas. Já no Nordeste oitocentista, ocorreram oito secas totais no Ceará, otimizadas por questões climáticas e erros político-administrativos, que deixaram cicatrizes econômicas e sociais em uma área que tinha “diminuído a alimentação do povo, motivando padecimentos reais para as classes menos abastadas” (Alves, 2003, p. 162). Em meio às questões do escravismo e ao contexto de escassez do fim do século, as novas formas de mão de obra nordestina se misturaram ao movimento de retirantes que, além de ocuparem as cidades e engenhos distantes da crise hídrica, lançaram-se para outras partes do Brasil.

Essa camada sócio-histórica vitaliza a interpretação do conto, que possui uma expressão estética sedimentada por circunstâncias derivadas da exterioridade textual. O reflexo disso é repercutido graças à memória da personagem, cujo exame viabiliza reparar o seu passado, encontrando fôlego para auscultar uma coletividade. É por isso que memória e história, apesar de suas diferenciações teóricas, são terrenos que se aproximam, uma vez que retomam acontecimentos substanciais de uma época que, embora afastada temporalmente dos indivíduos ou grupos sociais, são aproximadas pelo trabalho de deslocamento memorialístico ou histórico. A rememoração de Azulão obedece a uma afirmação de si mesmo, porque reluz uma correlação de significados da sua vida no Ceará, em meios às dificuldades que seu grupo vivenciava, e arquiteta “uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente” (Halbwachs, 1990, p. 71).

As lembranças de Azulão acontecem durante uma conversa com o Coronel Josias, que o leva às terras do Graúna. O senhor de engenho, assim como no conto “Mãe Joana e a Flor de Pedra”, presente na primeira obra, *Estórias de Engenho* (1973), é caracterizado pelo narrador de maneira positiva, como bondoso, que se torna a solução na vida do indígena. Essa demarcação da virtude do proprietário suscita o questionamento: considerando que, ao se

recorrer ao contexto histórico, constata-se que os proprietários de terras desempenharam papel central nos conflitos da sociedade açucareira entre grupos minoritários, poderia o narrador, por meio dessa transposição ficcional, estar intencionalmente atenuando uma possível atribuição negativa à personagem? Nessa fatura analítica, transfigura-se uma realidade regional, que não conseguiria se afastar de uma reflexão sobre a marca indelével de um Nordeste, no transcurso do século XIX ao início do XX, onde as relações socioagrárias não estiveram assimiladas pelos ditames da benevolência, e o trabalhador de engenho tornou-se um prolongamento do trabalhador escravizado pelo patrão, como foi apontado na seção 3.1 desta Tese. No entanto, essas são ponderações, admitidas pelos vínculos que marcam esta investigação: texto e contexto; literatura e memória.

De volta ao enredo do conto “Uma busca no rumo do grande rio da vida deste universo”, a chegada do indígena no Engenho Graúna é bem-recebida pelos outros empregados, “apesar de considerar-se a diferença de costumes, natureza desconfiada, certa dificuldade de comunicação pela linguagem” (Passos, 1975, p. 49), e por Maria Eugênia, esposa do coronel, que enxerga naquela presença silvícola alguém com coragem para proteger o marido e a casa-grande. Nesse espaço, típico de residências de senhores, a estrutura espacial cristaliza um passado em que o homem e sua família criaram valores e mobilizaram a memória na arquitetura do lugar:

Maria Eugênia podia de agora em diante “espera” o filho sem experimentar maiores apreensões. Nada faltava em conforto dentro da aprazível residência. Josias confiara à esposa a decoração, a escolha dos móveis, o tipo das fechaduras douradas, o vistoso papel de parede, a prataria, tudo que fosse indispensável na casa-grande, constituída de dois pavimentos bastante amplos. No rés-do-chão, habitualmente usado como porão, foram instaladas com capricho dependências dos empregados de confiança, sob a direção da mucama Otília.

A casa fora construída numa elevação circundada de grandes árvores, descortinando-se para os moradores um belíssimo panorama silvestre. Além da espaçosa sala de visitas, à entrada, havia a sala de jantar, o tradicional quarto destinado ao oratório da família, afora cinco quartos, cozinha, copa e o escritório de Josias, enfim, cômodos suficientes para acolher parentes ou hóspedes inesperados. A maioria dos quartos ficava no andar superior, de cujas janelas avistava-se as serras, os pomares, como o esplendor verde do “Graúna”.

[...]

Idêntico zelo havia noutros setores da propriedade: a carpintaria, olaria, marcenaria, casa de farinha e caieira (Passos, 1975, p. 49-50)⁴⁵.

⁴⁵ Nesse trecho, menciona-se a mucama Otília. Essa personagem é explorada com maior força no conto “A rainha negra do canavial”, em *Universo Verde*, como indicando sua chegada ao Graúna, atividades no engenho e relacionamento com outros personagens: “O olhar firme e vivo, da mucama, espelhava carinho e “virava” lei quando desejava repreender alguém por “mal-feito qualquer...” (Passos, 1975, p. 155).

A residência do coronel Josias e família tem o perfil da casa-grande colonial, desenvolvida à luz da organização social e política brasileira, ilustradora da divisão de classes. Dividida em dois pavimentos, na parte superior ficavam os quartos do senhor de engenho, da esposa e dos filhos; a inferior, usada como porão, era reservada aos empregados de confiança. Essa estruturação na ficção não é erguimento do acaso, porque liga-se à memória de um tempo em que o poder e o regime patriarcal podiam ser vistos através das construções e edificações nos engenhos. Consoante ao que informa o cientista social brasileiro Manuel Diégues Júnior, em *O engenho de açúcar no Nordeste*, a casa-grande era sempre erigida no ponto mais alto, ou em uma elevação, em uma posição de dominância, essencial para aquele sistema; dividida sempre em numerosos quartos, da sala de jantar, do escritório do senhor e dos quartos dos donos e das visitas. Algumas vezes em espaços próximos à sala de jantar, ficavam as pretas, as mucamas e aias, orientadas pela senhora aos trabalhos domésticos (Júnior, 2006, p. 29-30). Tornava-se, portanto, um lugar de sociabilidade disciplinada e contraditória, marcada pelas relações de controle e autoridade, no centro de espaços paradoxais.

Ademais, no conto, “as moradias dos empregados eram todas construídas com telhas, tijolos e madeiras, locais, mediante a produção das olarias e da imensa mata” (Passos, 1975, p. 51). Evidência da civilização açucareira, outros aspectos se destacam em relação à economia doméstica nos segmentos produtivos, presentes no Graúna, a exemplo da carpintaria, olaria, marcenaria, casa de farinha e caieira. Em sentido contextual, essa configuração espacial do engenho estava ligada diretamente ao processo de fabricação do açúcar, com instalações responsáveis pela agroindústria canavieira e pela subsistência dos habitantes do lugar. Novamente sob amparo das pesquisas de Júnior, as caieiras eram utilizadas para o reparo do açúcar; a casa de farinha também produzia o alimento a ser consumido pelos moradores do engenho; a carpintaria e marcenaria tornavam-se essenciais na construção e manutenção de carros de boi, equipamentos usados na moagem, embarcações, entre outros (Júnior, 2006, p. 44). Essa breve incursão funcional dos setores ilumina a visão sobre o ambiente do Graúna na narrativa, uma vez que se ancora em uma dinâmica espacial típica dos engenhos nordestinos nos séculos passados.

Logo, na narrativa claribalteana, a espacialidade da casa-grande, com seu engenho e sua capela, além de tudo o que a circunda, evocam o passado da sociedade canavieira em que a estruturação e organização dos ambientes aliam-se a fatores econômicos, políticos e sociais. O arranjo dos espaços no engenho pode também ter um ponto de apoio sobre uma memória coletiva, pois a imagem do lugar reúne um arcabouço de práticas próprias de grupos humanos que experienciaram a vida entre a casa-grande, os lugares de trabalhos serviçais, os canaviais, a

capela: “o lugar recebeu a marca do grupo e vice-versa. [...] todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a outros tantos de aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade” (Halbwachs, 1990, p. 133). Remeter à espacialidade dos engenhos é convocar a memória das relações dos grupos nele constituídos, nesse caso, o senhor de engenho, sua família e os trabalhadores escravizados ou ex-escravizados.

O espaço está propenso a transferir o pensamento ao passado, fazendo com que os indivíduos tenham acesso “a um outro tempo e a um outro passado” (Halbwachs, 1990, p. 127). Ainda que ele mude, ou tome outros aspectos topográficos, a memória é um suporte que mantém resistente sua arquitetura degradada pela temporalidade, pois sempre haverá um inter-relacionamento entre determinados grupos sociais que testemunharam, experienciaram ou, por via de transmissão, possuem ligações individuais ou coletivas com ele. Cumprindo esse feto memorialístico, o espaço não se torna algo estático ou paralisado, está sempre sujeito à reconstrução daquilo que um dia o edificou: a casa-grande e seus objetos, o engenho e sua formação fabril não seguram o tempo, mas são preservados pela memória social e cultural, em que o significado de sua estrutura advém de revisão, revisitação e desarmonia de seu todo, analisado no presente.

Citando o filósofo italiano Cícero, Aleida Assmann, em *Espaços da Recordação*, menciona que “grande é a força da memória que reside no interior dos locais”, estes que podem tornar-se sujeitos, portadores da recordação, podendo ultrapassar a memória dos seres humanos; mesmo com seu abandono ou destruição, suas histórias não acabam e ficam retidas em coisas que se tornam elementos de narrativas, pontos de referência para uma nova memorialística. Outrossim, “não se torna relevante apenas enquanto cenário do que acontece, mas ganha também um novo significado enquanto cenário do conceber literário, do escrever e da leitura” (Assmann, 2011, p. 342). Por isso, no conto claribalteano, o espaço não poderia ser percebido de maneira simplória, como pano de fundo narrativo, e sim como elemento composicional da obra, que retém materiais remanescentes da memória de uma coletividade fruto das mudanças, dos conflitos e dos problemas das civilizações dos ciclos da cana-de-açúcar do Brasil.

A narrativa ainda expõe outros produtos singulares dessa representação rural pernambucana, cultuada pelo Coronel Josias, fruto dos ensinamentos do negro Celerino e, principalmente, de seu pai, Tibúrcio⁴⁶: “O carro-de-bois, a carroça puxada a burros, uma

⁴⁶ A primeira menção à personagem Tibúrcio, pai do Coronel Josias, está no conto “No momento em que o vento mudou...”, na primeira obra do ciclo claribalteano, *Estórias de Engenho* (1973): “Afinal de contas, todos acreditavam nos seus propósitos de respeitabilidade e na tradição vinda do Patriarca do Engenho, o saudoso pai Tibúrcio, o qual, se vivo fosse, ali estaria compartilhando da animação dos preparativos pré-natalinos (Passos, 1973, p. 31). Já na narrativa “Não é fácil dizer adeus num oásis de verdura”, também presente no mesmo livro,

camioneta, constituíam os meios de transportes [...]. Também preocupava-se com o tratamento dos animais: o cavalo, o boi, o burro, o carneiro, as aves de modo geral” (Passos, 1975, p. 51). Do ponto de vista das teorias da espacialização literária, esses são elementos que compõem a ambientação, como propõe Osman Lins, no livro *Lima Barreto e o espaço romanesco*: trata-se de um conjunto de processos conhecidos e possíveis, apresentados como uma totalidade, que refletem a experiência do mundo, destinados a provocar a noção de ambiente. Nesse caso, a ordenação e a precisão dos componentes espaciais são fundamentais, porque evitam o desajuste entre linguagem e descrição, podendo definir a precisão do espaço ficcional e as funcionalidades que a categoria desempenha no texto, que influenciam, situam e delineiam o modo de ser das personagens (Lins, 1976, p. 95-110). A apreciação dessa ambientação é definidora para compreensão da cultura no engenho Graúna, que passa a ser contemplada pelo indígena Azulão:

Inteiramente iluminado pelo brilho da lua cheia, circunspecto e imóvel, “Azulão” exteriorizava um nobre porte. O patrão, Josias, aconchegado à mulher, Maria Eugênia, observava-o havia longos minutos sentado na sua cadeira-de-balanço no alpendre. O índio trouxera consigo um velho companheiro de peregrinações: o cão vira-lata “Acauã”. Naquele momento, o treloso cachorrinho saltava, agachava-se e saltava novamente, a latir e fazer verdadeiras cabriolas no chão de terra batida no pátio defronte à casa-grande.

ACAUÃ viera até ele, como um sonho bom, muito rechonchudinho, com poucos dias de nascido, quando vivia lá no acampamento *Tabajara* nas terras férteis e inesquecíveis da Serra de Ibiapaba. [...]

Naquela noite bem próximo às duas costas, o patrão e a esposa estavam a analisa-lo detidamente com uma indisfarçável confiança e admiração. Que estaria imaginando, ali, sentado no derradeiro lance da escada, o silvícola inesperado que encontrara divertindo matutos em plena Feira de Caruaru? “Azulão”, em contrapartida ao pensamento de Josias, deixara-se fascinar e cochilava envolto no silêncio acalentador daquela espessa e viçosa mata do “Graúna” (Passos, 1975, p. 52-53, grifo do autor).

Nessa trajetória narrativa, Azulão não está sozinho: tem o cão vira-lata Acauã ao seu lado, “estimado companheiro de aventuras e andanças pelas estradas e terras do Nordeste” (Passos, 1975, p. 54). O nome do animal talvez não tenha sido escolhido sem razão: possui origem indígena, cujo termo é oriundo do tupi *waka'wã*, ou seja, “grande ave de rapina”, em referência ao pássaro da família dos Falconídeos, presente em toda região nordestina. A companhia do animal é um vestígio vivo do passado da personagem, visto que também viveu entre os Tabajaras, na serra cearense de Ibiapaba. Ao mesmo tempo que Acauã, metaforicamente, torna-se o dedo indicador da memória de um tempo pretérito, em que a vida transcorria sob a vertigem da seca, aponta o presente, vivenciando novas aventuras naquela

evidencia-se que Tibúrcio morreu “de pura velhice” (Passos, 1973, p. 232), deixando para o filho o legado daquele universo verde.

região ao lado de Azulão. Certamente, não faltaram descobertas culturais: foi na tradicional Feira de Caruaru o encontro entre o indígena e o coronel, lugar que, no contexto social, desde o século XIX, preserva a memória e os saberes, produtos e manifestações artísticas do povo caruaruense.

“Caruaru é uma cidade que nasceu da feira, se expandiu e se consolidou junto com ela” (Iphan, 2009, p. 13). É assim que se inicia o dossiê do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, autarquia federal do Governo brasileiro, enfatizando a simbiose existente entre a origem da cidade e da Feira. Com o desenvolvimento da urbe, tendo, em 1781, sob as ordens do fazendeiro José Rodrigues de Jesus⁴⁷, a construção de uma capela como o marco inaugural da povoação da área, que logo se tornaria vila, pequenos comércios informais de rua se fixaram próximo, com a venda de artigos de couro e alimentos. Em fins do século XIX e início do XX, as construções ferroviárias conectaram o interior com outras localidades do estado e, ante o desenvolvimento comercial e industrial, a Feira transformou-se no polo de compra e venda mais importante do Agreste pernambucano. Para além disso, esse espaço ocupado por uma nova classe de comerciantes, proprietários de terras, oligárquicos, vendedores, artesãos e ex-escravizados, era também o centro da expressão da sociabilidade nas aglomerações humanas, que expressavam seus valores, sua cultura, construíam suas identidades e expunham a sabedoria e criatividade populares (Iphan, 2009).

Arrematada no conto pelo encontro entre as personagens, a Feira de Caruaru é o apogeu da memória da cidade, porque foi essencial para a formação da dinâmica urbana da civilização caruaruense. Dela, memórias coletivas são fortalecidas por esteios materiais, incorporados às diversas barracas, ao comércio de gado, aos produtos de couro e tecido, aos brinquedos, às figuras de barro do Mestre Vitalino, ao artesanato, ao cordel, aos poetas e repentistas, às bandas de pífanos, às plantas e ervas medicinais. A relação daquele espaço com seu passado repousa, em grande medida, sobre a continuidade de uma cultura material, econômica e social, encontrando, em comerciantes, clientes e fazedores de arte, os grupos de referência que perpetuam objetos vitalizadores de modos de pensamento e experiências. A memorialística da Feira é fruto de um processo coletivo, imersa em um contexto que conta histórias, leva a marca de indivíduos e tipos humanos, é ponto de referência para a consciência e costumes de uma população, servindo de material base para recordações: “cada objeto encontrado, e o lugar que

⁴⁷ No conto “Na trilha do universo verde”, na obra *Universo Verde* (1975), faz-se referência a José Rodrigues de Jesus, como “fundador de Caruaru – herdou as dadivosas terras onde mais tarde edificar-se-ia o hoje numeroso centro populacional” (Passos, 1975, p. 135).

ocupa no conjunto, lembram uma maneira de ser comum a muitos homens” (Halbwachs, 1990, p. 131).

Assim como na literatura de outros escritores pernambucanos que ambientam Caruaru em seus enredos, a exemplo de José Condé e Hilton Sette, não seria diferente com Claribalte Passos a indicação da Feira de Caruaru em sua obra, berço da memória individual e social, que no conto aqui analisado é um ponto de encontro, assim como se tornou para tantos habitantes da cidade, em diferentes épocas. Ao longo do conjunto das obras do ciclo da cana-de-açúcar claribalteano, esse espaço é evidenciado, como na imagem (Figura 13) que antecede o enredo em “Dia de esperança na terra do tempo infinito”, presente em *Estórias de Engenho* (1973). Portanto, é vital essa espacialidade ao erigir um universo caruaruense em ficções, visto que é neste lugar o princípio de tudo, formador da sociedade, com pontos de identidade e memórias de um povo, “extensões da alma; são carregados de sentimentos de pertença (“este chão é nosso!”, “aqui é o meu lugar!”)” (Iphan, 2009, p. 86).



Figura 13 – Imagem da metade da página que antecipa o enredo do conto “Dia de esperança na terra do tempo infinito”, em *Estórias de Engenho*, com a foto antiga da Feira de Caruaru. Fonte: Passos, 1973, p. 195.

Em retorno ao enredo de “Uma busca no rumo do grande rio da vida deste universo”, da obra *Universo Verde*, arremata-se o que gravita em torno da relação entre o coronel Josias e o indígena, iniciada na Feira de Caruaru, destacando a admiração: “apesar de sua natural condição silvícola – embora adaptado de algum modo aos costumes civilizados – AZULÃO, na sua primitiva selvageria, não deixava de ser elegante e bonito aos olhos dos observadores de ambos os sexos” (Passos, 1975, p. 53-54). Do outro lado, Azulão nutria a esperança de se tornar credor da confiança absoluta do patrão, assimilando bem “as lições de perseverança e perspicácia da

gente que o criara e orientara, anos seguidos até a idade adulta, distante da Civilização, da maledicência, do orgulho, da inveja, da deslealdade e do egoísmo avassalador” (Passos, 1975, p. 54).

Se a memória é “um trabalho sobre o tempo, mas sobre o tempo vivido, conotado pela cultura e pelo indivíduo” (Bosi, 2003, p. 53), esse ofício é constantemente praticado pela personagem Azulão. Na sua vivência pelas terras do engenho Graúna, entre a beira de um manso rio ou no topo de uma árvore de cajueiro, seu subconsciente não tergiversa sobre o passado: “continuava em ação e comandava-lhe os pensamentos, conduzindo-lhe para longínquo acampamento da sua gente, lá nos confins do Estado do Ceará, até uma distante choça junto ao rio límpido que banhava as proximidades do lar da sua despreocupada infância” (Passos, 1975, p. 56). Apesar de estar naquele novo mundo, em sua consciência haviam espaços para recordação, formando um mapa típico daqueles que recordam: “mapa afetivo da sua experiência e da experiência do seu grupo” (Bosi, 2003, p. 56). Por isso, seu coração batia “irrequieto dentro do peito com a poderosa força dessas lembranças de outrora” (Passos, 1975, p. 55).

Ainda que se institua algum sentimento de saudade, pela serra “onde vivera a existência que mais amava muito antes que o progresso dirigido pelos ‘brancos’ invadissem terras através da abertura de estradas” (Passos, 1975, p. 56), a personagem renovava sua antiga vida silvestre no ambiente do Graúna. Nesse espaço, suas habilidades logo são postas à prova: em certo momento de repouso em grande árvore, sente, pelo diferente movimento de folhas, a presença de criaturas estranhas. Decerto, não se tratava da onça que, certa vez, lutou contra o patrão: “Quem seriam aqueles homens altos, robustos, cabelos enormes e pendentes sobre os largos ombros até as costas, esquisitos chapéus de couro, armas compridas e facões?” (Passos, 1975, p. 57). A resposta ao questionamento não é procrastinada pelo narrador, condicionante da batalha que surgirá:

Eram inimigos e vinham decididos a armar uma emboscada contra alguém! Entrementes, prevenido, os seus dedos ágeis procuravam ao lado o arco e as flechas, companheiros inseparáveis até na hora do sono ou mesmo do trabalho. Precisava encontrar um modo de avisar aos patrões e demais residentes na propriedade sobre o perigo que corriam se surpreendidos na calada da noite por um traiçoeiro ataque daqueles homens maus. Conhecedor de muitos truques, em tais oportunidades, ergueu-se, cauteloso, indo descer mansamente pelo lado contrário, escorregando, lentamente, sem ruído até tocar com as pontas dos dedos de ambos os pés na terra úmido de sereno.

[...] Jamais poderia ele imaginar que se tratava de remanescentes do antigo Bando do temível “Zé Firmino”, o qual há muitos anos atrás, naquelas vizinhanças, atacara de surpresa o Engenho, ferindo mortalmente a jovem Dolores, numa desesperada batalha de uma noite de agosto, tingindo de rubro o solo abençoado do “Graúna”.

Fora um triste episódio, típico das *caatingas*, transplantado para a calma zona do Brejo. Naquela ocasião, morrera o chefe do bando, escapulindo por milagre alguns cangaceiros, os mesmos que retornavam à cata de vingança pela morte de “Zé Firmino”. Então, os homens do Coronel Josias haviam corrido em perseguição aos bandidos, sem resultado, pois os remanescentes conseguiram sumir na escuridão, embrenhando-se no coração da mata (Passos, 1975, p. 57-58, grifo do autor).

Sintomático do universo senhoril e rural do interior pernambucano, o conflito cangaceiro é o cerne da tragédia que permeia a narrativa. A ocorrência é a extensão de um outro conflito entre o Coronel Josias e o bando de cangaceiros do chefe Zé Firmino, que outrora invadiu as terras do Graúna, entrou em confronto, porém, perderam a batalha, além de matar Dolores, filha do coronel⁴⁸. O retorno do grupo de homens armados, chefiados agora pelo Capitão Muriçoca⁴⁹, é uma ação de sede de vingança pela morte do antigo líder, com “ímpeto alucinante, para não deixar de pé ‘pedra sobre pedra’” (Passos, 1975, p. 59). Essa violência, no entanto, ocorre em meio à presença do indígena Azulão no engenho e em uma fase importante na vida do patrão: “recém-casado e na expectativa da chegada do primeiro filho do segundo matrimônio” (Passos, 1975, p. 59).

Com vistas a demonstrar o quanto o contexto encontra na narrativa sedimento catalisador, o combate ficcional assemelha-se à forma como, no Nordeste, entre o século XIX e meados do século XX, bandos de cangaceiros transformaram o cotidiano social, político e cultural, em um período, após a abolição da escravatura e a Proclamação da República, em que indivíduos livres, sem terras e sem trabalho, também encontraram nessa maneira de viver uma sobrevivência. Em *Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil*, Frederico Pernambucano de Mello explica o fenômeno do cangaço a partir de seus pressupostos históricos. Ele advoga que a relação entre cangaceiros e senhores de engenho não era de antagonismo: “a convivência entre eles fazia-se de igual para igual, agindo o cangaceiro como um fazendeiro sem terras, cioso das prerrogativas que lhe eram conferidas pelo poder das armas, sem dúvida o mais indiscutível dos poderes” (Mello, 2013, p. 88). O chefe dos bandos não assumia compromissos que tolhessem sua liberdade e valorizava a visão de sociedade em que a guerra e a vingança privadas eram mais fáceis de se compreender como procedimentos

⁴⁸ Na narrativa “‘Alfenim’ tingido de rubro”, presente na obra *Estórias de Engenho*, ocorre o conflito entre o Coronel Josias e o bando de cangaceiros chefiados por Zé Firmino, cujo resultado é a morte de Dolores, filha do coronel, assim como o fim do chefe dos invasores, “sujeito incontrolável, desses que não ‘brincam em serviço’ nem dormem na pontaria” (Passos, 1973, p. 92). A batalha é um “acontecimento típico de uma certa época, desenrolado nos confins ermos do Nordeste, roubando a vida de uma linda jovem, em pleno viço, impregnada de sonhos e justificadas esperanças no amanhã” (Passos, 1973, p. 93).

⁴⁹ No conto “O capitão ‘Muriçoca’”, em *Universo Verde*, foca-se na história desse novo chefe dos cangaceiros do antigo bando de Zé Firmino, explorando suas particularidades pessoais, além do que ocorreu após o ataque às terras do Graúna, sob a proteção do indígena Azulão: “‘Muriçoca’ tinha o desejo veemente de sobreviver a tudo até o momento do reencontro com o filho” (Passos, 1975, p. 98).

punitivos e de ordem social. Acima de tudo, é “a vida nômade, ao ar livre, e sobretudo ao sol e aos perigos do sertão, que confere ao cangaceiro a peculiaridade do seu biótipo, e sua singularidade antropológica e cultural” (Kujawski, 2013, p. 35).

Ainda segundo Mello, são três as formas básicas de adoção do viver pelas armas desses grupos: o “cangaço-meio de vida”, com o sentido existencial que lhe deu origem, obtendo Lampião e Antônio Silvino como representantes máximos; o “cangaço de vingança”, que tem a ação guerreira de seu representante com objetivo vingativo, tal qual Sinhô Pereira; e o “cangaço-refúgio”, como uma instância de salvação para homens perseguidos, um esconderijo ou asilo nômade das caatingas (Mello, 2013, p. 140). As assertivas e tipificações do historiador pernambucano alcançam a narrativa claribalteana: assim como no contexto histórico-social, no conto, o caráter grupal, a ambientação rural, o aspecto da não subordinação a patrões ou chefes situados fora do bando e o procedimento de emboscada são os suportes da configuração do enredo e das personagens. Levando em consideração aquela sistematização, pode-se considerar “o cangaço de vingança” como propulsor das ações e da violência empregada, pois o grupo do Capitão Muriçoca volta às terras do Graúna com intuito retaliativo, diante da morte do antigo chefe Zé Firmino.

A mimética e eficiente forma de guerra sem cerimônias ou protocolos, de avanços e recuos, emboscadas e negaças, apropriada pelos cangaceiros, tem como vitrine de aprendizagem os índios e as revoluções pernambucanas dos séculos passados (Mello, 2013). Concorrem dessa perspectiva as características dos cangaceiros na narrativa:

Por instinto – não por elementos de pesquisa ou abalizados estudos, coisa impossível, no caso dele – conhecia bem, “Azulão”, as características desses homens errantes, nômades pelas circunstâncias do meio físico ou problemas familiares, usuais desde priscas eras na região do Sertão brasileiro. O *cangaceiro* que se esquia à luta, geralmente, é aquele desiludido de tudo, de quaisquer ilusões ou esperanças. Mas, embora com algumas diferenciações nativas dos índios, dentro da alma deles perduram os atributos da coragem e da ferrenha tenacidade. [...] “Azulão” prosseguia, tórax colado à terra úmida da floresta, resfolegante, disposto, apenas de tudo, a morrer em defesa dos patrões, ao lado dos companheiros residentes na várzea do Engenho (Passos, 1975, p. 59, grifo do autor).

Nota-se que o narrador elucida uma justificativa para as circunstâncias do ser cangaceiro, além de lhe atribuir certa concordância com a coragem indígena, o que se liga à proposição de Kujawski, em prefácio do livro de Mello: “seus sentidos adquirem hiperestesia inusitada, semelhante à dos índios, ou das feras, capaz de pressentir o inimigo à distância de muitas léguas” (Kujawski, 2013, p. 36). O culto à coragem, assim como é expressamente semeada por Azulão, encontra similaridade com as atitudes daquele grupo social: “a

necessidade da convivência por longo tempo com clima traiçoeiro – próprio das guerrilhas indígenas e das agressões de animais bravios [...] – fez do sertanejo homem naturalmente desconfiado” (Mello, 2013, p. 49-50), revelando-se na insegurança da vida cangaceira, “exposta às emboscadas, às escaramuças de surpresa, aos temidos “tiros de pé-de-pau”, às agressões de curva de caminho, de escuridão de noite silenciosa, e a tudo mais que lhe poderia reservar a ousadia de um viver temerário” (Mello, 2013, p. 50).

No meio do clima de tensão no Graúna, aqueles homens armados, otimizados pelo desejo de vingança, preparavam-se para atacar, colocando o coronal a rememorar o trágico acontecimento com sua filha Dolores, em uma outra ocasião de batalha entre cangaceiros e senhor de engenho:

Fugiu-lhe o sangue das faces coradas, quando Josias lembrou-se do acontecimento funesto de uma distante noite de agosto, ocasião em que perdera a sua filha Dolores, do primeiro casamento, atingida pelos disparos dos rifles do bando de “Zé Firmino”. Não perdeu tempo em reflexões mais demoradas. Ordenou a “Azulão” que tratasse logo de ir avisar a todos os homens disponíveis nas casas próximas e que viessem munidos de armas p’ra enfrentar a batalha contra os cangaceiros.

[...] Sabia, por excelência de anteriores refregas, que os cangaceiros eram criaturas rudes, ignorantes, perversas, autênticos *homens das cavernas*, possuídos de instintos violentos e veementes, cujas energias físicas não permanecem nunca disciplinadas. Pareciam muito, neste particular, com animais racionais! Reconhecia, sobretudo, que a morte do Chefe deles, anteriormente, agia nos seus cérebros como marteladas sobre uma bigorna dentro daquelas almas dominadas de primitivismo.

A dor e a adversidade, na maioria dos casos, são companheiras permanentes de muitos desses homens desvairados. Isto não significa, porém, que não experimentem, também, seus instantes de brandura. “Lampião” e “Antônio Silvino” – dois dos mais famosos líderes do Cangaço – tiveram rasgos de compreensão e bondade em determinadas situações, apenas visando oferecer lições aos seus “cabras” sempre que alguns deles “mijavam fora do caco...” (Passos, 1975, p. 60, grifos do autor).

A lembrança do Coronel Josias é, nesse caso, tal como solidifica Ecléa Bósi (1987, p. 10), a reserva crescente de um instante e que dispõe da totalidade da sua experiência adquirida. O passado da personagem se conserva também a partir dos fatos ocorridos no presente, cuja representação possui a equivalência do conflito, da batalha. A retomada da tragédia ocorrida no seio familiar do senhor de engenho desenrola-se em meio à possibilidade de outra violência, com os mesmos tipos humanos e configuração rural, os cangaceiros e suas próprias práticas de justiça, *sui generis*, tão costumeiras nesses homens do sertão nordestino: “não é de estranhar que o cangaço tenha sido uma forma de vida criminal orgulhosa, ostensiva, escancarada” (Mello, 2013, p. 23). Isso não coloca a personagem como vítima nos acontecimentos, mas sim como uma integrante dessa estrutura político-social, desenvolvida à sombra do coronelismo e do patriarcalismo, em uma espécie de guerrilha de poderes equivalentes, que na história do

Nordeste “se respeitaram dentro de um regime de mútua dependência e colaboração” (Mello, 2013, p. 384).

Das qualificações do homem cangaceiro com sua vida nômade, indissolúvel da aventura e da violência, a narrativa preserva a memória de dois chefes importantes desse mundo do banditismo: primeiro, Virgulino Ferreira da Silva, conhecido como Lampião (1898-1938), nome atribuído pela relação com a luz: lanterna, candeeiro, que ilumina seus companheiros. Análogo ao imperativo de justiça, o líder pernambucano entra no rol do cangaço para vingar a morte do pai, apropriando-se de uma visão de heroísmo, uma obrigação moral, além de se fazer respeitado à luz do princípio de honra sertaneja. Porém, ao longo de sua consagração nesse meio, ele transgrediu esse código de honra, recusando-se a essa espécie de Lei de Talião, seja por efeito de pusilanimidade ou de laços familiares, o que tornou sua figura repleta de ambivalência: apesar de protagonizar episódios típicos da violência cangaceira, “em vinte anos de vida no cangaço Lampião nunca procurou matar seu inimigo jurado” (Grunspan-Jasmin, 2006, p. 86). As narrativas que sombreiam esse indivíduo, personificador de conflitos do Nordeste, ora o apresentam como bandido, ora como monstro sanguinário, inclinado ao assassinio e ao banditismo, ora como homem que agiu por espírito de vingança e fez do cangaço uma profissão, mas é justamente dessas várias dualidades que sua figura é construída. Seu fim tem o ar da violência que o acompanhou: em meio à política regional do Estado Novo e à derrocada do cangaço, é assassinado na fazenda Angico, em Sergipe, junto com companheiros e sua esposa, Maria Gomes de Oliveira, ou Maria Bonita (Grunspan-Jasmin, 2006).

A segunda figura mencionada na narrativa claribalteana é Manoel Baptista de Moraes, ou melhor, Antônio Silvino (1872-1944). O ingresso dele no cangaço, apesar de anteceder Lampião, possui o mesmo mote: buscando justiça pelo assassinado do pai. Obedecendo a receita de como se tornar um cangaceiro, como com os temperos de injustiça social, ignorância, influência do meio e violência, tornou-se um vulto criminoso do Nordeste, com a típica dualidade: “demônio para uns e santo para outros” (Souto Maior, 2001, p. 32). Essa característica de percepção dúbia sobre ele justifica-se por dois motivos: de um lado, um homem rude, sedento de vingança, invasor de propriedades, semeador do pavor e da morte na região nordestina, que, por 18 anos, tornou-se “governador” do sertão, atributo dado pelo povo; de outro, um indivíduo que, vez por outra, exercia gestos de generosidade, evocava o respeito às mulheres, crianças, idosos e doentes. No meio de uma história de crimes, perseguições e certo prestígio político-social, ele é preso; depois, recebe indulto do presidente Getúlio Vargas, em 1937, e, por fim, morre 7 anos depois (Souto Maior, 2001).

A retomada dessas duas figuras importantes para a memória do cangaço nordestino confere ao enredo do conto claribalteano um comprometimento com o contexto histórico-social, que ajusta as ações narrativas pelo viés da plausibilidade, de modo a se perceber na realidade o seu símile. Dimensionam-se, assim, as circunstâncias ocorridas no Engenho Graúna, derivadas de uma exterioridade que viveu o banditismo no Nordeste de massapê canavieiro, cuja violência e criminalidade formaram a sociedade rural do campo de batalha, do uso de armas, da justiça otimizada pela vingança, com menções a indivíduos que se tornaram símbolo desse mundo. A evocação desses passados, individuais e coletivos, ganha sentido justo a um universo ficcional também cheio de paradoxos, conflitos, guiados pelo Coronel Josias, sua posição social e o histórico de desavenças com o grupo de cangaceiros.

Sendo expressão literária decorrente de fatos resultantes da memória cultural, isto é, símbolos de um tempo visto no presente (Assmann, 2011), a ficção de Claribalte Passos junta-se a outras que marcaram a literatura brasileira moldurada pelo *modus vivendi* do cangaço, a exemplo de *O Cabeleira* (1876), de Franklin Távora; *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha; *Coiteiros* (1935), de José América de Almeida; *Pedra Bonita* (1938) e *Cangaceiros* (1953), de José Lins do Rego; e *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa. São textos que se aproximam de um passado coletivo, configurados em aspectos estéticos que, quando investigados, viabilizam refletir sobre o lugar social de indivíduos ou grupos humanos que ordenaram ou desordenaram a vida cotidiana de uma temporalidade, marcada pelas disputas agrárias, pelos costumes cangaceiros, pelo regime coronelista, pela cultura da autoproteção e justificação, pelo uso do poder e da força.

Das furtivas marcas relacionais representadas na condição do sertão nordestino, e nos consequentes reflexos de violência que emergem desse meio, modula no enredo o confronto entre o grupo do Capitão Muriçoca, movido pelo sentimento de vingança, e os aliados do Coronel Josias junto com o indígena Azulão:

Josias mandou fechar com enormes trancas de madeira grossa todas as portas e janelas, deixando apenas uma saída, aos fundos, destinada à passagem dos homens armados que mobilizara através do mensageiro “Azulão”. Em poucos minutos, felizmente, estavam todos eles dentro de casa arfantes e preocupados com o estranho mutismo reinante do lado de fora. Agora restava-lhe esperar. E essa expectativa era angustiante para todos.

Os gritos alucinantes e selvagens, porém, não tardaram junto com os disparos dos rifles e das carabinas. As mulheres abraçadas, umas às outras, Maria Eugênia com Maria Tereza, Otília – a mucama – com companheiras de trabalho, todas elas sentadas no assoalho do quarto principal, sem “dar um pio” e de mãos cruzadas, rezando baixinho...

[...] Na sala, ao lado, por orifícios preparados na madeira das janelas, para tais ocasiões, introduziram os empregados, estrategicamente dispostos em cada

extremidade, os seus rifles bem carregados “mirando” as cabeças dos bandidos de olhos congestionados pelo ódio e a sede de vingança.

Vez por outra, entretanto, escutava-se um grito feroz e em seguida um baque surdo sobre o piso da varanda circundante da casa, desde a frente até aos fundos. Eram as certeiras flechadas, de “Azulão”, munido do seu poderoso arco de “angico”, disparando os seus “palitos” venenosos às costas dos descontrolados cangaceiros. Esta estratégia, de surpresa, inimaginável àquela altura pelos bandidos, os quais jamais podiam supor existir por ali um índio destemido e disposto a tudo, estava contribuindo no sentido de nova derrota diante da fantástica resistência do Coronel e os seus leais empregados (Passos, 1975, p. 61-62).

Ainda que haja uma “cumplicidade tácita do homem do campo para com o agente da violência, com quem divide patrimônio comum de heranças culturais” (Mello, 2013, p. 19), nos momentos de guerra agrária, apenas um deles pode sair vitorioso, no caso da narrativa, o Coronel Josias, principalmente graças à presença do indígena Azulão:

No espaço entre o local onde se encontrava e o pátio da casa-grande podia ver numerosos corpos estrebuchando no chão em várias direções e aos poucos, conforme acontecera antes do ataque, o silêncio começava a predominar entre um ou outro disparo das armas de fogo utilizadas de dentro de casa por Josias, o genro Jarbas e seus trabalhadores destemidos.

No seu distante *poleiro*, trepado num galho bem alto, “Azulão” permanecia estático, agora, observando de longo abrir-se o primeiro par de uma grande janela e através da mesma surgir a fisionomia séria do patrão, de dedo ao gatilho do rifle ainda quente. Afastou lentamente a folhagem, mostrando-se para Josias e acenando com o arco num sinal de que a luta terminara (Passos, 1975, p. 63, grifo do autor).

O conflito é marcado por muitos episódios violentos, típicos da cultura, de um sistema, de quando as relações entre senhor de engenho e cangaceiros se tornam conflituosas: “um fenômeno alicerçado numa sociedade toda ela varrida pela violência como forma de vida” (Kujawski, 2013, p. 32). Esse fator, porém, não foi recém-adquirido, pois permeia a formação da nação brasileiro, como atesta Jaime Ginzburg, em *Crítica em tempos de violência*. Desde o processo de colonização da América Latina, quando europeus visavam construir um Novo Mundo, à luz de seus projetos econômicos, políticos e religiosos, o país esteve moldado pelo regime de opressão e aniquilação. Ao longo do tempo, aumentaram os planos de conflito entre indivíduo e Estado, com uma política de elites guiada pela lógica de dominação, constituída na política oligárquica, herdeira da exploração colonial e do passado imperial. Assim como caracteriza o historiador britânico Eric Hobsbawm, o século XX torna-se a “era das catástrofes”, com uma série de experiências de destruição em massa, a exemplo da Ditadura Militar. O histórico social da violência alcança a estética literária, com enredos que evitam o esquecimento de acontecimentos violentos, com literaturas de memórias, autobiográficas, de teor testemunhal ou com configurações discursivas político-social, que com uma perspectiva: “A memória de uma sociedade, entendida como memória coletiva, deve ser permanentemente posta em debate.

Ela não pode ser concebida como totalidade fechada, mas com dinâmica aberta” (Ginzburg, 2012, p. 221).

Conjuntamente com essa explicação ginzburguiana, que clarifica a prática de violência da colonização latina à modernidade, tornando-se foco na estética literária, Frederico Pernambucano de Mello reforça essa *práxis* no oásis do sertão:

A excessiva tolerância para com o desforço violento de caráter pessoal ou familiar encontra suas raízes nos primeiros tempos da colonização sertaneja, quando seu emprego se fazia necessário à difícil sobrevivência em face dos ataques de índios e de animais bravios. Com o controle posterior desses fatores adversos, ela vai sendo liberada da canalização primitiva que se continha na relação colonizador-indígena ou colonizador-animal selvagem, para situar-se já agora numa relação em que o colonizador antagoniza o próprio colonizador.

Uma vez canalizada para a violência, a energia humana permanece gerando violência ainda por muito tempo, mesmo quando os inimigos naturais que foram responsáveis pelo seu surgimento já não existam. Quando isso ocorre, o que se dá é uma reorientação do sentido dessa violência em busca de rumo diverso e não o seu amortecimento súbito. Quanto mais demorada tenha sido a fase cruenta de um processo de colonização, tanto mais duradoura se mostrará, via de regra, a permanência dos hábitos violentos, mesmo em fase na qual racionalmente já não mais se justificam. Isto que se deu no nosso ciclo do gado pode ser igualmente identificado na epopeia norte-americana da conquista do Oeste, se quisermos estabelecer o paralelo. Lá, como aqui, deu-se a formação de uma tradição de violência tão rica quanto renitente (Mello, 2013, p. 63-64).

No plano social, o formato da violência é nocivo à sociedade que a vivencia desde sua formação, sendo também na literatura. A ficção de Claribalte Passos autoriza que esse passado seja revisitado, ou reinterpretado, em um processo sempre inconclusivo, âmagos da memória coletiva. No conto, a caracterização do chão das terras do Graúna com vários corpos mortos, resultado da batalha, ilustra o alcance do episódio, em concordância com os ditames da nominada moral do cangaço: “é o que se passa, por exemplo, com a violência empregada na satisfação de um ideal de vingança, em que o gesto de desafronta é visto como um direito” (Mello, 2013, p. 63). Essa licença é lograda por ambas as partes: pelos cangaceiros, com o fito de alcançar o objetivo, e pelos homens do Coronel Josias, que respondem à ofensiva. Portanto, o emprego da luta armada é o ônus inevitável, legítimo para os dois lados em confronto, enraizado em uma tradição cultural de violência honrada e épica. No entanto, com o senhor de engenho saindo vitorioso por ter uma figura valente determinante para o combate: o indígena Azulão. Graças a ele, assiste-se à uma vitória que alude a esta convicção: não há lugar mais protegido do que o território do Graúna, que em outros tempos também venceu a batalha contra Zé Firmino. Neste ponto, em especial, o convite ao indígena de ir trabalhar naquele lugar mostrou-se promissor, pois tratou-se de usar a arte de rastejar no mato os passos e vestígios da passagem do inimigo, até capturá-lo:

“Azulão” despencou-se, de um salto, do topo do cajueiro e aproximou-se dos patrões, abraçados junto ao parapeito da janela. Informou logo a Josias não existirem prisioneiros, afora o chefe “Muriçoca”, pois o grupo não era numeroso, o que facilitara de certa maneira a vitória da gente do “Graúna”. O compreensivo Coronel, porém, entendeu a modéstia das palavras do índio e a sinceridade dos seus propósitos. [...] O índio despediu-se, respeitoso, encaminhando-se para interior da floresta, no rumo da sua cama de palha e impaciente pelo novo amanhecer tranquilo, consciente agora da possibilidade de poder amar também com todas as energias da sua alma pura aquele oásis de verdura (Passos, 1975, p. 64).

A guisa de conclusão, o fim da luta resulta em um “troféu”: o aprisionamento de Muriçoca⁵⁰. Essa captura fortalece a vitória do Coronel Josias, que tem em suas “mãos” um inimigo e chefe do cangaço, grupo mais temido do sertão nordestino. Isso simboliza que, na pirâmide social daquele interior pernambucano, o senhor de engenho mantém-se como figura de poder, tanto armado quanto político, ainda que sua força tenha equivalência frente às hordas cangaceiras de maior feição. A violência como elemento definidor das ações não possui, sobretudo, desvalor, pois passa a ter como consequência o fortalecimento do outro agente impulsionador do conflito. Finalmente, o ambiente, renovado pelo sentimento vitorioso, passa a ter a áurea de tranquilidade e alegria, a exemplo do que é exposto no último enunciado do enredo, dirigindo-se ao indígena Azulão e seu cão: “Suspirou fundo, renovando as carícias na cabecinha do animal sonolento em seus braços musculosos. Estava feliz” (Passos, 1975, p. 64).

Os condicionantes que permearam a análise do conto “Uma busca no rumo do grande rio da vida deste universo”, presente em *Universo Verde*, obedeceram a um recorte no qual a natureza estética foi vinculada às dimensões sócio-histórica e cultural. As remissões otimizadas, como a seca nordestina, a cultura indígena, a história de Caruaru, a configuração espacial e política do engenho e o movimento social armado do cangaço, patrocinaram o conhecimento do passado, resguardado por uma memória coletiva, isto é, como parte ativa e participativa no processo de representação da história da sociedade e seus grupos humanos, reelaborados pelo olhar do presente. O que o ocorre é um retorno a um tempo, por meio da literatura, como descrito por Benjamin (2020): sem ser homogêneo ou orientado por um final feliz, nem como simplória repetição, mas como um passado que aflora novas possibilidades de configuração, principalmente amparado pelo objeto estético-literário. Na esteira disso, a memória, tendo

⁵⁰ É no conto “O Capitão ‘Muriçoca’”, em *Universo Verde*, que o leitor tem conhecimento do que ocorreu com o chefe dos cangaceiros derrotado na batalha contra os homens do Coronel Josias: “Colocaram-no, isolado, num galpão espaçoso destinado ao estoque de gêneros com um homem disposto e bem armado em cada porta fechada a cadeado. Velhas estopas serviam-lhe de cama” (Passos, 1975, p. 80).

como pano de fundo as evocações das personagens ou o itinerário histórico, é reduto de marcas da vida, de variadas visões de mundo, de muitas “estórias de um senhor-de-engenho”.

3.3 Outras “estórias de um senhor-de-engenho”: um túmulo na cachoeira dos lamentos

A memória da sociedade pernambucana, construída à luz da economia dos ciclos da cana-de-açúcar e das relações culturais nas fazendas e pequenas cidades do interior, está entranhada na ficção de Claribalte Passos. Dos enredos em torno de um senhor de engenho, há a reprodução de valores de um modo de vida capazes de abordar não só as problemáticas da história, mas também a consolidação da identidade, da tradição e da rememoração de grupos sociais. O Engenho Graúna, com sua estrutura colonial e cotidiano canavieiro, é o espaço de muitos acontecimentos, com vistas a percepções estéticas que se estendem para a exterioridade do texto; um lugar onde “o capim se curva quando o vento sopra sobre ele” (Passos, 1976, p. 3). A propósito, é com essa frase epigráfica, promotora de uma interpretação sobre servidão ante esse universo senhoril, que se inicia o conto “Um túmulo na cachoeira dos lamentos”, presente na terceira obra do ciclo claribalteano, *Estórias de um Senhor-de-Engenho* (1976), cuja narrativa dimensiona novos fatos nas cercanias do lugar, em um amanhecer em que “os serviçais da Casa-Grande estavam de pé e os trabalhadores a caminho da várzea dos canaviais” (Passos, 1976, p. 3).

Enquanto o dia principia cedo para “a gente do engenho”, o mesmo não ocorre com Otávio, neto do Coronel Josias e filho de Maria Tereza e Jarbas Ramos⁵¹, que possui regalias, além de uma rivalidade com Renato, afilhado do dono das terras e filho do empregado Justino. Naquele recinto recheado de tradições, a exemplo dos festejos juninos, também moravam – afastadas da casa-grande – Luana e sua filha, Tânia, ambas abandonadas pelo pintor Amadeu, cujo fato impediu-as de construir uma vida longe daquele torrão de massapê. Em um horizonte narrativo verdejante, o encontro entre Tânia e Renato leva-os de um cenário romântico para um quadro de preocupação, com vistas à solução: o adoecimento de Luana, que tem na figura do coronel o recurso de recuperação, através de “mezinhas”. “De gerações a gerações, aquela mata privilegiada ia testemunhando o nascimento, a vida, a morte” (Passos, 1976, p. 17), além de romances, violências e tragédias. Nesse cenário, mais uma fatalidade acontece em pleno

⁵¹ No conto “Não se pode medir o tempo dos sonhos”, em *Estórias de Engenho*, Jarbas pede em casamento Maria Tereza: “Algo do seu anterior otimismo em relação à receptividade do respeitoso *pedido de casamento* veio à tona novamente quando eles desceram a escadaria que dava acesso ao pátio de mãos enlaçadas” (Passos, 1973, p. 69). Nas narrativas “Imprevista conversa de natal com Deus” e “Quanto mais profunda as raízes mais forte a árvore”, também no mesmo livro, anuncia-se o nascimento do neto, Otávio: “Fora novamente no último 25 de dezembro – quando nascera o neto – que Josias voltara a sentir a força daquelas antigas emoções [...]” (Passos, 1973, p. 243).

canavial: com despeito e inveja, Otávio lança uma flecha em Renato, ferindo-o e caindo logo em seguida na Cachoeira dos Lamentos (Passos, 1976, p. 3-34).

Como síntese emanada da corrente narrativa do conto, percebe-se que ocorrem muitas tramas até o evento trágico no engenho. O fato funesto, acima de tudo, decorre do sentimento de rivalidade preservado por Otávio em relação a Renato. No enredo, ambos são caracterizados de formas distintas: o neto do coronel, além de invejoso, obcecado e enciumado, “fora educado em bons colégios em Caruaru e deveria seguir, em breve, para a capital do Recife, p’ra cursar provavelmente alguma Faculdade de acordo com os ensejos do pai e do avô” (Passos, 1976, p. 7); já o filho do empregado Justino era “órfão de mãe, deprimido e ainda indefeso e sem grandes perspectivas no amanhã [...]. Não ligava para as reiteradas mostras de ‘acintosa masculinidade’ por parte do neto do seu padrinho Coronel Josias” (Passos, 1976, p. 4). Essas caracterizações ensejam compreender aquele universo açucareiro hierarquizado e regido por uma perspectiva de desigualdades, privilégios e limitações dos tipos humanos que compunham as terras; assim, em viés social, como afirma Stuart B. Schwartz (1988, p. 213), “o engenho era um espelho e uma metáfora da sociedade brasileira.”

No conto, o contraponto de definições das personagens emana da memória de grupos humanos nos engenhos pernambucanos. Em *Moradores de Engenho*, Christine Rufino Dabat sublinha as mudanças nas relações de trabalho após a abolição da escravatura, no cosmo de transição banguê-usina, sem transformações sociais profundas. Resgatando discursos memorialísticos e testemunhos de trabalhadores dos canaviais ao longo do século XX, a pesquisadora brasileira expõe o que dados oficiais deixam à sobra, como as condições de vida desumanas; sem acesso a serviços médicos; inexistência de escolas; ambiente extremamente violento e injusto. Entre tantos aspectos que caracterizavam aqueles que “moravam” no engenho, compensa destacar a falta de acesso e aspiração à educação formal, cuja razão maior dessa supressão de instrução era a necessidade de trabalhar. A lógica da produção industrial agroaçucaireira dominava o cotidiano a ponto de inviabilizar os estudos: “‘De noite o camarada não estudava, ele ia era dormir. Rapaz, tava enfadado do serviço.’ [...] Quando uma oportunidade se ofereceu, mais tarde na vida, a disposição, a energia não eram mais as mesmas” (Dabat, 2012, p. 502).

Ao conceber a memória de trabalhadores como fio condutor para a leitura de um tempo em que a supremacia econômica se limitou à fração canavieira da classe dominante, Dabat recupera um passado de desigualdade, pelas condições laborais próprias dos engenhos pernambucanos. Um rastro desse mundo está contido no conto claribalteano, dada a diferença nas caracterizações das personagens Otávio e Renato: este, sem grandes perspectivas no

amanhã, afinal, fazia parte de um grupo subalterno dentro do engenho; aquele, neto do coronel, tinha privilégios, inclusive, a oportunidade de estudar na capital do estado, lugar para onde afluíam os familiares das elites rurais. Não gratuitamente, são polos de diferenciação que marcam a memória de uma sociedade rural, patriarcal e desigual, que reproduziu e se formou à luz de uma perspectiva colonial, em que o poder e os privilégios estavam centrados na figura do senhor do engenho e seus parentes, enquanto o sistema de dominação, exploração e “desprivilegio” recaía sobre quem estava na base daquela pirâmide socioagrária.

Nessa última camada, também estavam as personagens Luana e Tânia, que faziam parte do nicho de trabalhadores fora da casa-grande, com pouca instrução:

Excetuando-se as mulheres dos trabalhadores, no Engenho, duas outras permaneciam solteiras – embora, uma delas, Luana – alimentasse a desilusão da ausência do “seu caso de amor”, o pintor Amadeu, a outra, era sua filha, a perturbadora morena Tânia. Viviam afastadas e arredias da Casa-Grande, não por imposição do Coronel Josias, mas por conta própria visando evitar “ficarem muito faladas...” Não que o procedimento de ambas a isto levasse alguém a concluir erroneamente a respeito delas. Todavia, recordavam sempre o dito popular corrente nas redondezas: “Seguro morreu de velho...” Nada haviam perdido em precaverem-se até então. Luana sabia ser previdente e prevenida... (Passos, 1976, p. 5-6).

[Tânia] Por outro lado, temia decepcionar ao namorado pretendido, devido sua pouca *instrução*. Embora houvesse frequentado durante alguns meses a modesta escola de uma vila próxima do Engenho, aprendera só a assinar o nome, além de ler regularmente.

Por ali, entretanto, não existiam muitos homens “letrados”, a não ser o doutor Jarbas – que era agrônomo e genro do coronel – afora o seu neto, o moço Otávio [...] (Passos, 1976, p. 7, grifo do autor).

No primeiro excerto, a preocupação das personagens, em relação à reputação frente ao solteirismo, pode ser compreendida pela linguagem elaborada no engenho em torno do casamento e da família, como aspectos indispensáveis para um código de moralidade. O matrimônio fazia parte de uma das etapas da vida feminina em grupos senhoriais, principalmente nesse regime de força patriarcal, desvelado de multiplicidade de relações de poder em todos os enredos da vida social. Nesse sentido, para além das atribuições domésticas na casa-grande e atividades laborais nos canaviais, havia a importância do vínculo entre casais para dar dignidade à mulher, que, no conto, é interrompido pelo pintor Amadeu, ao abandonar sua companheira. Ademais, a pouca instrução, demarcada no segundo trecho, alcança Tânia e outros membros do engenho, pelo seu vínculo com uma configuração histórico-social do Agreste pernambucano: os resquícios da escravidão; uma cultura centrada nas atividades da casa-grande e do canavial, além de direitos serem conferidos apenas à figura masculina; o analfabetismo no meio rural; a falta de escola pública na região. Logo, poucos eram os letrados,

com avanços educacionais restritos aos laços parentais dos senhores de engenho, oportunizados nos principais centros urbanos do país, como Recife.

Das particularidades desses personagens com seus motes de gênero e cultura, uma direção se mostra presente no percurso desenvolvido: o processo da memória faz intervir não só na ordem de vestígios do passado, mas também a releitura desses vestígios. Buscar o alcance de marcas estéticas em uma exterioridade textual, distante em tempo, espaço e modos de constituição, afigura a profundidade de elo entre autor, obra, uma época, uma sociedade e seus modelos humanos. As personagens da narrativa possuem certas configurações na sociabilidade do Engenho Graúna porque entram em acordo com referências de um mundo social marcado por contradições e ideologias que orientaram a forma como as pessoas interpretaram a vida, principalmente entre os séculos XIX e XX. Não é preciso que a literatura se justifique como rastro de uma memória coletiva, porém, ela também é um patrimônio que, com as multidimensionalidades da narração, aponta para contextos pretéritos que clarificam os males e progressos de hoje: “o passado encerra uma experiência singular de percepção e representação do mundo, mas os registros que ficaram, e que é preciso saber ler, permitem ir além da lacuna, do vazio, do silêncio” (Pesavento, 2005, n.p.).

Esse passado remetido no enredo sintoniza-se com a memória da infância de Claribalte Passos, visto que, na década de 1920, ainda que os avanços e progressos permeassem o cotidiano urbano caruaruense, ainda se erguiam hábitos e costumes tradicionais nos engenhos da região. Por isso, seus textos, como ele mesmo ressalta, em preâmbulo de *Estórias de um Senhor-de-Engenho* dedicado ao leitor, atravessam “o mundo atual atordoado por desacertos e incompreensões. Podem retratar, entretanto, a estória de qualquer um de nós” (Passos, 1976, s.p.). Já naquele decênio, a cultura dos festejos juninos fazia parte da vida dos habitantes de Caruaru e proximidades, o que também comparece realçado no conto, pelas tradições mantidas no Graúna:

Junho chegara chuvoso e úmido. Os roçados preparados em extensas terras férteis do Engenho estavam àquela altura engalanados pela tonalidade arroxada da florescência vistosa do feijão, as róseas cabeleiras das espigas de milho, o amarelo vivo das flores de jerimum, como se também ali se pensasse em festejar condignamente a Santo Antônio, São João e São Pedro, ao cair das noites frias iluminadas pelas línguas-de-fogo do braseiro das enormes fogueiras ou dos fogos e balões coloridos. Aquilo tudo exercia decisiva influência no mundo interior de Renato. Assimilara desde criança o carinho incontido pelas tradições mantidas no “Graúna” pelo Coronel Josias. Eram fontes de energia exteriores que o auxiliavam p’ra reagir contra a adversidade familiar castigo humano e natural ao qual ele desejava subjugar-se por muito tempo. Nas festas juninas apreciava tudo. Só não era favorável a soltar balões, pois, podiam provocar incêndios na mata e ela constituía *coisa sagrada* para a maioria dos proprietários circunvizinhos e, sobretudo, no tocante ao dono do Engenho, que tratava-a igualzinho a um *Santuário* (Passos, 1976, p. 4-5, grifos do autor).

A tradição junina que permeia o Engenho Graúna representa uma expressão simbólica da cultura religiosa e popular do local. Esse costume se fortalece entre os grupos sociais, a partir da elaboração de símbolos e signos que dão identidade às práticas e valores da sociedade, nesse caso, no horizonte caruaruense. Sendo um elemento cultural que perdura através do tempo, é por meio da memória que reverbera seu oásis de significação, afinal, a continuidade ou permanência de sua prática evoca instâncias pretéritas que estão enraizadas no presente. Ao passo que a memória é vista como um sintoma “coletivo e social, ou seja, como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações, mudanças constantes” (Pollak, 1992, p. 201), além de ser por meio dela que o passado se presentifica (Sarlo, 2007), sua coligação no conto atualiza a importância dos festejos juninos nos cosmos estético e sociocultural.

As festas juninas possuem origem nas antigas tradições pagãs dos povos egípcios, vinculadas às simbologias sociais marcadas pela ligação com os elementos da natureza, cuja comemoração do período de colheitas relacionava-se ao culto do sol, da fertilidade e do fogo. É pela observação de fenômenos meteorológicos e climáticos em junho, favorecedores da boa colheita, que ocorreram motivações de celebrações festivas no mês. A Igreja, com o tempo, conseguiu incorporar os elementos católicos nas festividades, em todos os lugares por onde exerceu seu poder. Dessa forma que essas influências alcançaram o Brasil colonial, conhecendo essa tradição já com moldes religiosos implementados pelo catolicismo, reduzindo em algum grau o viés pagão, principalmente com relação ao fato de ter incluído dois santos a mais, alargando-se a comemoração sacra. Com forte apelo popular, de caráter rural, assimilado pelo imaginário bucólico de seu nascedouro, ainda que aos poucos tenha se perdido essa característica com advento das indústrias, das cidades, da vida urbana e da decadência do poder eclesiástico, esse fenômeno festivo foi alcançando vários lugares do país (Carvalho, Costa, 2022, p. 73-83).

Na década de 1920, essa tradição parece ter perdido espaço em Recife, devido ao progresso urbano da capital, como mostra a crítica feita na *Revista de Pernambuco*: “As fogueiras, os busca-pés, os foguêtes e as proprias cangicas de milho vêrde mudaram-se d’aqui. [...] Mas agora, não, que o bonde electrico tem a virtude de acabar com esses hábitos ‘coloniaes’” (Revista de Pernambuco, 1925, s.p.)⁵². Porém, no Agreste, em especial, na região de Caruaru, com os festejos juninos a remeterem ao tempo em que a cidade era vila, no século

⁵² Manteve-se a grafia original do periódico à época.

XIX (Barbalho, 1980), já nos primeiros decênios do século XX, a força junina acompanha o ritmo rural dos engenhos, nos arredores da cidade, com a tradição de comidas típicas, danças e fogueiras movimentando a vida agrária. Em outros termos, o princípio das comemorativas caruaruenses de Santo Antônio, São João Batista e São Pedro foi, em essência, entre o paisagismo rústico dos engenhos e sítios. Apesar dessa ambientação dialogar com a história da gênese da festividade, com o passar do tempo, essa cultura alcançou mais ainda a área urbana, a exemplo das festas no Clube Internacional, noticiadas no *Diário da Manhã* (1941), tornando a tradição parte indispensável da vida dos habitantes caruaruenses, com vistas ao título de maior comemoração junina brasileira, algo amplamente difundido a partir dos anos 1980: “Caruaru fez o maior São João do Brasil, disparado” (Alberto, 1985, p. b4).

Sabe-se que “o patrimônio cultural que toda sociedade conserva e transmite de geração em geração compreende saberes cotidianos e especializados, as artes e a própria linguagem, costumes, conhecimentos e contos” (Jedlowski, 2003, p. 221). Assim, os festejos juninos do Agreste, no início do século XX, que perduram até a atualidade, são compreendidos como um conjunto de bens que representa a identidade e a história do povo caruaruense, garantindo particularidades culturais e memorialísticos. Na medida em que os elementos comparecem no conto de Claribalte Passos, aufere-se o foco do autor na preservação de uma memória individual que se estende para o âmbito coletivo, visto que os ritos e costumes do seu passado são edificadas e compartilhados por uma coletividade, mantenedora da transmissão desses valores, tal como pontua Halbwachs (1990). Os referenciais da narrativa claribalteana são sociais, porque partem de um passado cultuado pela sociedade, em dado espaço e tempo, que leva à compreensão dos alcances na contemporaneidade.

A memória coletiva pode assumir uma forma mais ou menos institucionalizada, objetivando-se em práticas específicas, em lugares de culto ou em artefatos significativos, mas sua origem e sua reprodução situam-se, em todo o caso, no nível das práticas comunicativas que compõem a vida social. Durante essas práticas se verificam processos de seleção do passado relevante que tanto podem basear-se em critérios consensuais como ser objeto de conflito (Jedlowski, 2003, p. 222).

Se a memória outorga a sobrevivência de um passado em práticas sociocomunicativas, seu vislumbre nos enredos literários eterniza a consciência humana de sua significação em rumo dialético, respeitando os constituintes da obra e a relação entre forma e conteúdo; texto e contexto; ficção e vida. Conforme focaliza Theodor W. Adorno, em *Teoria Estética*: “Nada há na arte, mesmo na mais sublime, que não provenha do mundo; [...] As categorias estéticas devem definir-se tanto pela sua relação ao mundo como pela renúncia a este” (Adorno, 2008,

p. 213). Nesse caso, como aponta o filósofo e sociólogo alemão, o componente estético deve ser percebido a partir de suas especificidades, isto é, dos conteúdos sedimentados em sua forma, que podem, ao fim e ao cabo, imprimir condicionantes sociais da vida cotidiana. É nessa perspectiva, inclusive, que a temática junina é arranjada no conto, pela sua indissociabilidade com a vida, com a memória e a identidade do povo caruaruense; com estratos culturais que emergem de personagens no espaço narrativo do engenho. Portanto, emoldurar o enredo com a cultura de Caruaru exige, obrigatoriamente, respeitar sua essência memorialística e sócio-histórica: os festejos juninos. A utilização de aspectos culturais da vivência humana aproxima o texto de releituras consideradas parte de uma memória coletiva, como exercício da linha tênue entre aquilo que fez, ou ainda faz, parte da realidade de grupos sociais e o que é, essencialmente, integrante da ficção.

As afirmações quanto à dissociação do conto nos suportes da memória e das tradições populares também são abrigadas nos saberes comunitários como produtos de dimensões religiosas e sincréticas. No enredo, após as personagens Renato e Tânia ficarem frente a frente, inaugurando-se uma “viagem sentimental” entre ambos, com “as emoções e os desejos sacudindo-os interiormente” (Passos, 1976, p. 11), acentua-se a principal preocupação dela: a enfermidade da mãe, Luana. O afilhado do senhor de engenho se tornou “um verdadeiro anjo-da-guarda surgido do céu” (Passos, 1976, p. 12), pois mobilizou uma caminhada à casa-grande com o objetivo de pedir ajuda ao coronel para resolver a situação, cujo resultado foi satisfatório: “Acompanhar aos dois jovens naquela oportunidade valia para Josias como uma espécie de *missão*” (Passos, 1976, p. 14, grifo do autor). Ao retornarem, o dono das terras do Graúna recorre à medicina popular como assistência à saúde de Luana:

Prostrada, no leito, Luana debatia-se subjugada por intensa febre. Se, antes do entardecer o Coronel chegasse, decerto estaria salva. Reunira todas as suas reservas íntimas tentando conseguir sobrepor-se à força avassaladora da doença. Pressionava as pálpebras ardentes, a escuridão do quarto, para obter melhor visão. O sol poente já espalhara enormes sombras pelos pomares circundantes quando Josias, Tânia e Renato chegaram.

O Coronel aproximou-se da cama onde estava Luana arquejante e *alteou* a luz fraca do candeeiro melhorando a claridade do interior do quarto. Com a concha de uma das mãos pousada sobre a fronte da enferma surpreendeu-se com a quentura. E como a sacola com o material adequado estivesse à mão, pediu que Tânia logo providenciasse a fervura de água para preparar o chá, que podia ser de *eucalipto*, *cidreira*, *quina-quina*, *sabugueiro* (e este era o chá da preferência de Josias em casos febris), ou então, infuso de *juá*. [...]

O dono do “Graúna” não se considerava nenhum “curandeiro” e sim, um homem prático, absolutamente experimentado no uso de todas as eficientes “mezinhas” das redondezas. Portanto, tinha plena convicção na próxima recuperação de Luana. Ficaria “torcendo p’ra que a doente não tivesse sonhos agitados fustigados por inesperadas assombrações...” (Passos, 1976, p. 16-17, grifos do autor).

A prática de cura, na narrativa, sedimentada com as “mezinhas” utilizadas pelo Coronel Josias, torna-se componente de um imaginário coletivo nordestino fortalecedor da memória, da identidade, da cultura e da crença. Câmara Cascudo, no livro *Dicionário do Folclore Brasileiro*, evidencia que o termo possui sentido popular de medicamento, remédio ou tudo o que se presta à tratamento (Cascudo, 1999, p. 579). O uso de plantas para fins terapêuticos decorre de um sistema de credences herdado de um passado amalgamado pelas três principais matrizes influenciadoras das tradições culturais brasileiras: portuguesa, indígena e africana. Desde o período colonial, o choque cultural entre indígenas e jesuítas portugueses desencadeou uma resistência da ordem religiosa às artes curativas dos povos originários. A chegada dos africanos, em território brasileiro, por meio do tráfico de escravizados, trouxe atividades de cura, rezas, benzeduras e rituais próprias da cultura afro, cujos estigmas míticos, de uso de magia ou evocação sobrenatural não impediu o sincretismo, cruzando religiosidade e saberes ancestrais: “nas religiões de origem e influência africana, as quais com o tempo foram se firmando na sociedade brasileira, é que se percebe a presença marcante da troca de bens culturais, principalmente no tocante às plantas medicinais” (Camargo, 2014, p. 5).

Essa cosmovisão logrou os engenhos, com enfermidades de escravizados e libertos tratadas, em maioria, sob a égide da medicina popular. As condições de saúde dos trabalhadores eram péssimas, desde antes da Lei Áurea, pelos males da vida laboral e pela leitura de mundo racista e higienizante que edificou os serviços de cuidado do país. Desse tempo, no início do século XX, banhado pelas desigualdades e injustiças sociais, herdou-se a visão de cura baseada em crenças de natureza sobre-humana, benzeduras, mezinhas, rituais mágico-religiosos e saberes práticos. Essa percepção, apesar de aludir a uma luz de sobrevivência ante a escassez de políticas públicas de saúde para ex-escravizados, indica um sistema simbólico de sincretismo de crenças e valores da cultura afro-brasileira, que resistiu dentro das propriedades das terras. No transcurso do tempo, em que a usina determinava o novo ciclo econômico, ratificou-se o passado: “falar de saúde no mundo dos cortadores de cana reduzia-se a tentar escapar da morte” (Dabat, 2012, p. 541); com as limitações que o espectro usineiro de cuidados estava disposto a oferecer: “só havia remédios caseiros disponíveis para atender às necessidades de toda a família” (Dabat, 2012, p. 559).

Nesse horizonte em que as tradições culturais permeiam a formação da sociedade, a memória torna-se um ponto de apoio crucial, tendo em vista que recupera um passado em que grupos sociais foram determinantes para a construção da cultura e da identidade do povo. No conto, ao passo que o Coronel Josias faz uso de mezinhas como prerrogativa para curar a trabalhadora do engenho, ele contamina o enredo com o ponto de vista extratextual que legitima

a prática de cura, refazendo-se um percurso de retomada de um sincretismo cultural inerente à civilização do açúcar no Nordeste brasileiro, além da característica de transmissão geracional: “o dono do ‘Graúna’ era perito na manipulação das ‘mezinhas’ nas circunstâncias adequadas, pois, a saudosa avó ‘Dinda’ instruíra-o devidamente no total conhecimento das ‘ervas’ medicinais” (Passos, 1976, p. 19). A alteração da luz do candeeiro e a fervura de água, para preparar o chá – de eucalipto, cidreira, quina-quina, sabugueiro ou juá –, é o início de um processo ritualístico de crença, no Graúna, estruturado sob bases sincréticas, que envolve relacioná-lo aos matizes históricos da simbiose de tradições entre ex-escravizados e dono de terra, além da falta de serviço de saúde profissional para os trabalhadores. O mosaico de valores, costumes e sistemas simbólicos do engenho desenha o pano de fundo sob o qual se forma a identidade dos personagens e, em sentido amplo, da narrativa com sua moldura no ciclo da cana.

No conto, os costumes aprendidos pelo coronel, através da sua avó, rememoram esse conjunto de manifestações do legado de grupos sociais indígenas e africanas: “Josias conhecia, igualmente, um outro tipo de ‘cidreira’ de origem indígena, comum em todo o país [...]” (Passos, 1976, p. 19). O efeito visível de uma memória que se define como um trabalho sobre o tempo, conotado pela cultura e pelos indivíduos (Bosi, 2003, p. 53), repercute no enredo, cultuando não só práticas medicinais oriundas de raízes afro-indígenas, mas, também, como exposto anteriormente, tradições festivas, tal qual as comemorações juninas, que registram a riqueza cultural e o intercâmbio entre literatura e vida social. Assim, o texto se realiza através de uma dialética que surge do trabalho entre as tradições e suas expressões estéticas, que levam ao reconhecimento de uma coletividade, nessa conjuntura, caruaruense ou nordestina. Na hermenêutica dos componentes literários, a interação com a temporalidade e com o modo como os indivíduos se percebem e se expressam no mundo filia a linha tênue e divisória entre ficção e vida.

Outros vetores de ligação entre estética, memória e tradição popular, em especial, de cunho oral, são as canções dos trabalhadores do Engenho Graúna. Lembrando das cantigas de Luana, Coronel Josias retoma essa prática do povo rural:

Dirigindo-se cuidadosamente p’ra evitar ruídos desnecessários Josias ia recordando. Sim, quantas ocasiões ele escutara a voz doce de Luana, lavando roupa às margens do riacho, cantarolando:

*A çucena é fulô triste,
Quem me dera eu sê assim,
Qué p’ra mode nun vive morrendo
P’ru quem nun morre p’ru mim...*

Ela entoava aquela ‘quadrinha’ angustiada, certamente, recordando o ingrato companheiro Amadeu. Tinha muita pena de Luana e da filha Tânia. Haveria de ajudá-las, sempre, sem desejar reconhecimento de ambas.

Outras oportunidades, quando acontecia de ir até a frondosa várzea dos seus canaviais, deliciava-se com o entusiasmo dos cortadores de cana, os quais em desafio, entoavam *emboladas*, enquanto alguns vibravam dizendo:

Bambu!
Óia u bamba, du bambo
Du bambu, lê, lê!
Óia u bamba, du bambo,
Du bambu, lá, lá!
Óia u bambo
Inrolando pêlo chão
Qui si vê u craridão,
Da grandi usina centrá,
Bambu!...

“Êta cambada de gente alegre!” – concluía com os seus botões o pensativo Josias. As lembranças operavam nele contínuos renascimentos (Passos, 1976, p. 19-20, grifos do autor).

A quadrinha, cantada por Luana, baliza seu sentimento de tristeza e decepção em relação ao amor, mais especificamente por ter sido abandonada pelo pintor Amadeu. Não fortuitamente, na canção, ela invoca a flor Açucena, símbolo do amor e bastante utilizada nas tradições nordestinas, a exemplo de sua presença em produções de cordelistas, sanfoneiros, músicos e poetas. Já as *emboladas* dos cortadores de cana expõem aspectos do cotidiano canavieiro, por exemplo, o bambu e a usina, reforçando o paisagismo laboral em meio a rimas repetidas, intercaladas de estribilho, dentro de um ritmo rural e linguagem – forçosamente – coloquial e regional, pela sua variação diatrática. Os versos, sob as bases da oralidade, além de reafirmarem as vivências no entorno açucareiro do engenho, evidenciam a memória coletiva que preenche a cultura e o imaginário folclórico dos trabalhadores da cana-de-açúcar. Como afirma Emilio Bonvini, em “Textos orais e textura oral”, a lembrança do passado é uma forma de centralizar o presente e o futuro, “sua estrutura é essencialmente de tipo dialógico: uma palavra sempre partilhada. O *vivido* do grupo está ligado a essa palavra” (Bonvini, 2016, p. 9, grifo do autor).

Erguidas pela cultura popular, as quadrinhas e as *emboladas* na narrativa são molduradas pela memória por preservarem o passado canavieiro e serem formadoras da identidade cultural daquele povo rural, em especial, da região de Caruaru, lugar albergado por cantadores, cordelistas, repentistas e violeiros. Bastante cultuadas pela oralidade, são fáceis de memorizar, por erguerem temáticas que fazem parte de grupos sociais que as utilizavam como maneira poética para atravessar os dias, como assim fizeram os negros escravizados, que emitiram nos

engenhos os sons do escravismo, da resistência e do intercâmbio cultural afro-brasileiro. Implica-se, nessas manifestações, uma interação, com transmissão oral e recepção de saberes, que não corre o risco do esquecimento pela sua materialização em textos, como os de Claribalte Passos, funcionando como uma linha que costura o passado e o presente, blindando-se do ofuscamento e do apagamento próprios da sociedade moderna, cujos aparatos tecnológico e digital mantêm-se em ascensão. A tradição, como qualquer produção cultural, manifesta-se à luz da memória e partilha os mecanismos de transmissão e rememoração com a coletividade (Halbwachs, 1990), engendrando os modos de vida, os valores, os sentimentos e a criatividade dos indivíduos em seus círculos humanos. Logo, o Graúna mostra-se como um território rico em conhecimento, memória e referências sobre experiências e práticas socioculturais.

Entre o conjunto de lembranças do Coronel Josias, a respeito dos sons tradicionais dos trabalhadores nos canaviais, confirma-se o propósito de cura de Luana, por meio da “meizinha”, em particular, a planta medicinal sabugueiro: “Certificara-se, realmente da cura, e acima de tudo que o ‘sabugueiro’ mais uma vez não falhara! Isto era muito bom. Ali estava uma criatura digna de uma tal recompensa de Deus e todos [...] suspiraram profundamente aliviados” (Passos, 1976, p. 21). Posteriormente, volta-se ao cotidiano do engenho, com a personagem Renato modelando sua afeição pelo paisagismo daquelas terras: “Ia percorrendo a mesma trilha que conduzia à residência principal do ‘Graúna’ e logo distinguiu grupos de homens a caminhar com indisfarçável disposição no rumo dos canaviais” (Passos, 1976, p. 23). Ele teve uma conversa com o pai, Justino, acerca das perspectivas de futuro, com foco na desvinculação com o coronel e conquistar uma independência, porém, obteve a seguinte resposta: “Dêxa di bestêra, minino. Ôcê nun sábi u qui tá dizeno, i u Curuné é homi di palava! Fiz trabáio di roça, tamém nus canaviá du mêu padím, limpano us capim brabo, sufri u diabo pru mode ajuntá uns trocado” (Passos, 1976, p. 25).

O discurso de Justino diante do filho alude à simplicidade que ele carrega, esboçando a memória de um trabalho árduo e penoso que o atravessa, assim como tantos outros trabalhadores nos canaviais e roçados. Apesar de sua percepção não se distanciar da realidade laboral do engenho, sob o comando do coronel, justificada pela imposta e única experiência agrária, não deixa de desejar que Renato busque um porvir diferente dos limites que lhe foi posto forçosamente naquela sociedade açucareira: “Ôcê pódi ispirimentá tamém i um dia ajunta têos trocado i pódi inté sê dotô!” (Passos, 1976, p. 25). Há fatos que têm ressonância coletiva e se imprimem em subjetividades individuais. O indício de passado da personagem ilumina sua intenção de um futuro melhor, cuja extensão desse vislumbre está na figura do filho, que acolhe, sem repulsas, aquelas palavras: “à mesa do café matinal, contribuíra para a tranquilidade de

espírito do ‘velho’ e tinha esperanças na ajuda do patrão no sentido de poder vir a ‘ser gente’” (Passos, 1976, p. 26).

Só que os pensamentos de Renato, após a conversa com o pai, estavam voltados para Tânia, com quem frutificava um romance, “coletando as melhores sugestões p’ra decidir o futuro com a amada” (Passos, 1976, p. 27). Junto com esse enredo romântico, reativa-se a intriga entre ele e Otávio: “reacendera-se entre eles a antiga rivalidade e, terrivelmente enciumado, o vaidoso neto de Josias pretendia valer-se dos ensinamentos recebidos do índio e seu inseparável amigo, ‘Azulão’” (Passos, 1976, p. 27). O indígena retorna a essa primeira narrativa de *Estórias de um Senhor-de-Engenho*, após ter tido destaque na rivalidade com o bando de cangaceiros chefiados por Zé Firmino, como elucidado no conto “Uma busca no rumo do grande rio da vida deste universo”, da obra *Universo Verde* (1975), analisado anteriormente. Ele, dessa vez, corre o risco de se comprometer com o coronel, pois as más intenções de Otávio poderiam pactuá-lo a elas, já que era o único manejador das armas silvícolas que instrumentalizariam mais uma tragédia entre as cercanias do Graúna:

Do ponto em que se encontrava escondido, detrás de um robusto pé de *araçá*, Otávio avistou Renato procurando acomodar-se debaixo de uma viçosa *pitombeira*.

Munira-se, por isto mesmo, de arco e flexa e ficara à espreita protegido pela árvore. Convencera-se, então, da vantagem daquela posição estratégica e aguardava apenas o instante propício para agir. Não deixava de pensar um segundo na beleza de Tânia, que ao ir banhar-se no riacho deixava à mostra as pernas bem torneadas e sem esconder o seu maravilhoso corpo de menina moça... Ela seria dele, ou de mais ninguém!

[...] Ferido – especialmente em questão amorosa um homem, às vezes, é pior do que animal! À esta altura, o rival já começava a apontar-lhe a longa flexa esboçando um demoníaco sorriso.

[...] Mas, Otávio perdidamente apaixonado, já não raciocinava e nem mesmo a lembrança surgida da ternura dos conselhos familiares desde a infância, faziam algum efeito no cérebro desvairado do neto único do Coronel Josias. De repente, ele afrouxou a corda esticada do poderoso arco de *angico* e a flexa rígida e veloz obrigou Renato a inclinar-se sobre o próprio corpo. Contorcendo-se em agudas dores, Renato começou a ver diminuindo e crescendo, ao mesmo tempo, a estatura das grandes árvores da mata (Passos, 1976, p. 27-28).

Desde o início da narrativa, Otávio mostrou-se enciumado com a relação entre seu avô, Josias, e Renato. No entanto, esse conflito, criado de forma unilateral, intensificou-se com a proximidade entre o afilhado do coronel e Tânia. O que resulta dessa atmosfera de rivalidade criada é: a “quebra da harmonia dominante nas terras do ‘Graúna’ desde a amarga refrega com os remanescentes cangaceiros do finado ‘Zé Firmino’” (Passos, 1976, p. 27-28); a obsessão pela moça; e a flechada dada em Renato. Sintomático da degradação do clima harmônico ao conflito, revive-se no engenho um elemento constituinte da ordem sociopolítica rural: a violência. Nesse caso, a origem não está ligada a questões externas ao engenho, como na

perspectiva do cangaço analisada no conto anterior, vincula-se aos ideários impetuosos de ciúme da personagem e sua índole controversa.

Aproximando-se mais ainda da conotação violenta, enseja-se contemplar a narrativa na definição proposta por Jaime Ginzburg, no livro *Literatura, violência e melancolia*. De acordo com o crítico brasileiro, a violência deve ser compreendida como uma construção material e histórica, à luz de uma situação, agenciada por um ser humano ou grupo social, capaz de produzir danos físicos em outro indivíduo ou em um conjunto de pessoas. Essa percepção está atrelada à ideia de fenômeno violento, cujo fim é o dano corporal, envolvendo o interesse em machucar ou mutilar o corpo do outro, ou pior, levá-lo à morte. Como hiato analítico necessário para ser preenchido, alguns textos literários permitem observar as possíveis motivações que levam personagens a realizar atos agressivos; outros viabilizam a discussão das causas, ponderando se são duvidosas, vagas, determinadas ou calculadas; e aqueles que autorizam uma percepção pautada nas conexões afetivas com os que foram agredidos (Ginzburg, 2012).

Ao perceber a violência com variadas motivações nos enredos, Ginzburg sublinha também a figura do narrador, sob o qual é mirado o ponto de vista violento. Entre algumas situações de seu ângulo narrativo, ele pode se colocar à distância dos acontecimentos, expondo fatos como se não tivesse neles nenhuma participação ativa: “no caso de um narrador distante, é relevante conhecer se o vocabulário adotado conota empatia, se ele se importa com o que está relatando; ou se tudo que apresenta expressa frieza e indiferença” (Ginzburg, 2012, p. 31). Consciente das limitações dessa tipologia, o crítico considera que o narrador, ao passo que evidencia uma perspectiva realista da violência, assume uma série de implicações, entre elas, o reconhecimento, isto é, a expectativa de um efeito de verdade no leitor, construído retoricamente e linguisticamente. Diante disso, no texto literário, há estratégias para uma narrativa linear, com um narrador estável, um tempo organizado em continuidade e uma escolha vocabular próxima da confiabilidade (Ginzburg, 2012).

Recuperar esse fio teórico ginzburguiano ganha um propósito em relação ao conto de Claribalte Passos: a violência orquestrada por Otávio dialoga com a discussão do crítico brasileiro, visto que tem o objetivo de causar a morte de Renato. Além disso, o narrador pode ser caracterizado como distante, pois não participa da ocorrência e todos os detalhes que antecedem o acontecimento até a flechada ocorrem sob o seu ponto de vista, em um enredo sequencial e com ações justificadas pela exposição dos sentimentos e do modo com as personagens se relacionam desde o início da narrativa. A organização dos componentes estéticos, com um caminho moldurado pela diversidade cultural da região e alusão à memória coletiva, teve um intuito: chegar ao momento trágico ocorrido no Graúna. Só que a tragicidade

não decorre apenas do ato contra Renato, mas também no que se desenvolve logo depois: “Aos poucos o neto de Josias afastara-se do rumo exato da Casa-Grande e contornara sem saber um lado perigoso do penhasco de onde despenhava-se vigorosamente a ‘Cachoeira dos Lamentos...’” (Passos, 1976, p. 28).

Adornado por emoções desnorteadas após a ocorrência, o neto do coronel cai na Cachoeira dos Lamentos (Figura 14), deixando o enredo sob o eco de uma dúvida: “Morrera o desditoso e orgulhoso neto do Coronel Josias, quando tentava escapar da sua própria insensatez?” (Passos, 1976, p. 29)⁵³. Enquanto Renato recebe os cuidados de seu pai, Justino, através de mezinhas, como o chá de quixabeira, o dono do Graúna recebe a notícia do desaparecimento do neto, através do negro Celerino, com desespero e preocupação: “Como admitir que o seu idolatrado neto, Otávio, passasse agora à condição de ‘marginal’ diante de todos?!” (Passos, 1976, p. 32). Diante disso, aquelas terras tornam-se um espaço de tristezas: “Como ele e os companheiros de trabalho, no Engenho, iam conseguir reanimar o patrão angustiado e ajuda-lo a reerguer a abalada reputação da família?” (Passos, 1976, p. 33). Finalmente, o desfecho do conto ressoa em uma reflexão ante o vazio e a irresolução nas buscas por Otávio: “Nem sempre adianta a gente debruçar-se sobre o pessimismo sabendo-se que todas as consequências foram geradas pelo inevitável. E, na vida humana, estamos continuamente a enfrentar o inesperado devido ao devaneio da boa fé!” (Passos, 1976, p. 34).

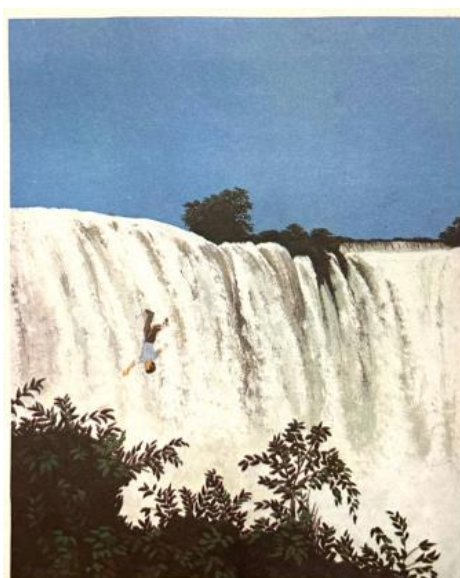


Figura 14 – Ilustração de Hélio Estolano, antes de iniciar o enredo. Fonte: Passos, 1976, p. 1.

⁵³ Essa pergunta tem sua resposta no conto “A catedral verde”, presente em *Estórias de um senhor-de-engenho*, quando é mostrado o que ocorreu com Otávio após sobreviver à queda na Cachoeira dos Lamentos: “Isolado – sem as mínimas condições psicológicas p’ra se comunicar com alguém – ele guiava os olhos exaustos, à-toa, ora para o alto, como a procurar uma explicação, ora piscando-os a intervalos sob a ação da claridade solar. Quem era e o que fazia ali?” (Passos, 1976, p. 94).

Definido este fim, assegura-se esclarecer que a via analítica na conclusão desta investigação não foi guiada pela memória, porém, assumiu o compromisso de uma leitura transversal: definindo o alcance de como se construiu a estética ficcional como um todo, vinculando-se às categorias narrativas que, ao longo do conto, edificaram o enredo até sua finalização. Foi justamente por essa perspectiva de adentrar nas camadas da ficcionalidade, em um percurso linear de como a narrativa se desenvolveu, que a visão memorialística foi erguida: das relações humanas vivenciadas no engenho, passando pelo arcabouço sociocultural até a tragédia na Cachoeira dos Lamentos, movimenta-se um passado de grupos sociais, com tradições, heranças culturais e costumes da sociedade conservados na literatura como um apelo do presente ora para sua preservação, ora para seu não esquecimento. Se, como aponta Halbwachs, a memória é, em larga medida, “uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente” (Halbwachs, 1990, p. 71), esse empréstimo foi possível por meio do conto de Claribalte Passos, com base nas experiências e vivências de seres ficcionais sob o céu do engenho Graúna, com sua força civilizatória alçada pela praxe canavieira, com seus valores e violências. Assemelhada a um cotidiano pretérito da região caruaruense, o horizonte das terras do Coronel Josias não é apenas movido por adversidades, possui também os tons do fantástico, do mito e do folclore, cuja matiz se intensifica em *Atrás das nuvens, onde nasce o sol* (1977).

3.4 **Atrás das nuvens, onde nasce o sol: As criaturas da mata**

Na última obra do nominado “Ciclo da cana-de-açúcar”, *Atrás das nuvens, onde nasce o sol*, Claribalte Passos garante, em frase epigráfica: “A crença e o pavor diante do sobrenatural independe da tradição das profecias” (Passos, 1977, p. 121). Essa afirmativa converge com o universo fantástico que ressoa em alguns contos presentes no livro, na presença de seres da floresta, lobisomem, figuras folclóricas e ambientação insólita. Desse modo, versa-se sobre enredos com temáticas que dimensionam a tradição de se perpetuar histórias assombradas e míticas, como uma prática tradicional do interior pernambucano, em especial, nos engenhos. Reduto do imaginário social e da cultura popular, as narrativas materializam as experiências de temores primitivos pelas crendices que singram nos espaços canavieiros, como advento da memória coletiva, isto é, com a força e a capacidade de compartilhamento e reconstrução pelos arranjos mnemônicos da coletividade. Os mecanismos que fortalecem a percepção memorialística e a transgressão do mundo rural repercutem em “As ‘criaturas’ da mata” (Figura 15), em que a fantasmagoria emana da tradição oral e da cultura na civilização açucareira de Pernambuco.

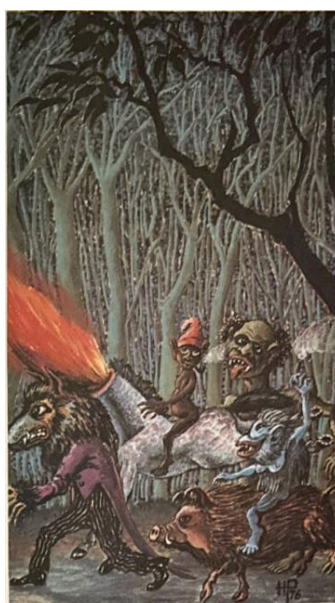


Figura 15 – Ilustração de Hugo Paulo, antecedendo o conto. Fonte: Passos, 1977, p. 137.

O conto inicia apontando a mudança na atmosfera rural do Graúna, que passou por variadas tribulações ao longo do ciclo da cana: “Transcorridos tão seguidos períodos de lutas e problemas familiares Josias usufruía agora da oportunidade de poder reencontrar-se novamente com as suas lembranças da infância” (Passos, 1977, p. 139). Na medida em que se rememora os acontecimentos daquela terra, a exemplo da união entre o neto do coronel, Otávio, e Esmeralda, filha do cangaceiro Ventania, engendra-se o destaque para outra figura do engenho: vó Dinda. Através dessa personagem, a narrativa desloca-se para uma guinada de tradição oral, com ela sendo a perpetuadora de histórias de Trancoso, criaturas da mata, seres folclóricos e míticos na paisagem telúrica do engenho. Além do afã memorialístico de Josias, outros fatos mobilizam o cotidiano do lugar: a relação entre os senhores de engenho e a evolução técnica e produtividade das Usinas; as novas adversidades familiares e a incerteza em torno do legado daquela espacialidade; e o amor que vai de desencontro a propósitos tradicionais.

Após esse desfiar resumido da narrativa, destacam-se, inicialmente, revelações que elucidam relacionamentos anteriormente fragilizados: “Amadeu, o pintor, legalizara a situação com a companheira e mãe Tânia, a ainda saudável e vigorosa Luana, todos eles felizes com o desfecho favorável da aventura com o ‘lobisomem’” (Passos, 1977, p. 139). Como frisado no conto anteriormente analisado nesta Tese, “Um túmulo na cachoeira dos lamentos”, em *Estórias de um Senhor-de-Engenho* (1976), Amadeu havia abandonado a companheira e a filha, porém, com essa nova anunciação, vê-se que houve uma reconciliação do casal, além de terem vivenciados uma experiência sobre-humana. O mote dessa afirmativa, sob o domínio de uma metamorfose, está presente na narrativa “O lobisomem”, em *Atrás das nuvens, onde nasce o sol*, quando a personagem Carolina, neta de Luana e filha de Tânia e Renato, foi sequestrada por um “‘ser’, metade humano, metade *lobo* com grandes presas à mostra” (Passos, 1977, p. 125, grifo do autor).

Apesar dessa ocorrência sobrenatural ser destaque em outra narrativa, à medida que é mencionada no conto “As ‘criaturas’ da mata”, sinaliza para um fator essencial da natureza fantástica do engenho: nele, ocorrem aventuras portadas pelo mito, em especial, do lobisomem. Importa evidenciar, sinteticamente, a partir de Mircea Eliade, em *Mito e Realidade*, e Karen Armstrong, em *Breve historia del mito*, o caráter teórico desse tipo de narração tão antiga na civilização. O estudioso americano-romeno enfatiza que, embora a acepção mítica na contemporaneidade esteja atrelada à “fábula”, “invenção” ou “ficção”, nas sociedades arcaicas seu desígnio era de “história verdadeira”, facultada pelo sagrado. Concebido como “algo vivo”, o componente mítico fornecia uma cosmovisão definidora do comportamento dos indivíduos, conferindo significação e valor à existência humana. Dito isso, uma definição pode ser

sublinhada: trata-se de uma história sagrada, que relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, dissertando acerca das façanhas dos Entes Sobrenaturais e revelando a sobrenaturalização do Mundo (Eliade, 1972, p. 6-10).

Nesse vínculo com o sobre-humano, Armstrong enfatiza que os mitos tratam do desconhecido, de um plano paralelo ao mundo social e que, em certo sentido, sustentam-no: “la creencia en esa realidad invisible pero más intensa, que a veces se identifica con el mundo de los dioses” (Armstrong, 2005, p. 14)⁵⁴. Em certa medida, com uma visão contemporânea, e compreendendo que não há uma versão única e ortodoxa, a autora britânica considera o mito uma invenção, transformadora da realidade fragmentada e trágica, para ajudar os indivíduos a novas possibilidades de perguntas como “e se?”. A imaginação torna-se sua faculdade, podendo levar a situações limites que obrigam os humanos a irem mais além das experiências, transcendendo o real. É preciso aplicar as diretrizes mitológicas à vida, tal como fizeram Freud e Jung, ao se voltarem ao *mythós* clássico para elucidar suas teorias (Armstrong, 2005).

Visto que o mito designa algo que ultrapassa a percepção empírica do cotidiano, essa aceção recai sobre o lobisomem que, embora tenha várias origens e formas, a depender do imaginário de cada civilização, possui sua clássica assimilação de transformação, à noite, de humano em lobo, resultado do nascimento do sétimo filho de um casal, que sai pelo mundo à meia-noite das sextas-feiras, até regressar já em sua forma natural (Cascudo, 1999, p. 518). Assim também é a figura monstruosa do conto de Claribalte, quando o leitor já tem visitado a outra narrativa em que essa monstruosidade é o foco do enredo. A menção do lobisomem, em “As ‘criaturas’ da mata”, decorre de uma linearidade própria da contística de *Atrás das nuvens, onde nasce o sol*, cuja ordenação dos acontecimentos leva a uma percepção ampla na compreensão daquele universo ficcional, além da validação cultural de um ambiente amalgamado pelas crenças, superstições e mitos naquela sociedade do interior pernambucano.

A correspondência entre mito e literatura tem como antecedente um trabalho antigo dos indivíduos na criação e perpetuação de seres da fronteira entre o possível e o impossível: a tradição oral, transmitindo mitologias, lendas, fantasias, valores e práticas culturais de geração em geração. Foi por meio de relatos e testemunhos que os povos mantiveram viva a memória de representações de seus saberes sobrenaturais, conservando um passado subscrito nos materiais incertos, ambíguos e desconhecidos da coletividade. Ao servir de luz para guiar o farol mágico de destino do imaginário social, a memória coletiva torna-se, usando a expressão de Walter Benjamin (1987, p. 224), uma centelha que “relampeja no momento de um perigo”,

⁵⁴ Tradução livre: “A crença na realidade invisível, porém, mais intensa, que às vezes se identificada com o mundo dos deuses”

nesse sentido, que se ilumina antes que essas expressões culturais corram o risco de não existir, principalmente na contemporaneidade, fustigada por visões de mundo influenciadas pelas novas tecnologias de informação.

Codificada e elaborada em forma de discurso literário no conto claribalteano, essa memorialística, instrumentadora das vivências e credices humanas, substancializa-se na personagem Dinda. Neste excerto, é a partir da lembrança do Coronel Josias que sua avó materna é referenciada:

Acomodado na inseparável confidente, a cadeira-de-balanço, dominadora do alpendre espaçoso da casa-grande, recordava-se dos primeiros contatos com o mundo das credices através das engraçadas, mas outras vezes terríficas histórias que ouvira da avó materna.

“Dinda” fôra uma espécie de feiticeira, no bom sentido, procurando “segurar” ou minimizar as *traquinagens* dos netos, valendo-se da força psicológica das histórias singulares e espantosas narradas de maneira personalíssima nos idos da sua infância. Perdera a conta das noites – na casa dela – ou quando saíam a passeio até o sítio da “Serraria”, a “Fazenda do Cachorro” ou o Engenho de Antônio Satú, escutando coisas de deixa-lo com os cabelos eriçados!

Antes que “Dinda” concluísse cada uma dessas narrativas ele já ficava sofrendo, imaginando como ia atravessar o caminho no rumo de casa, temendo o ataque das criaturas da mata... Jamais houve a menor dúvida contra a veracidade do que ela contava porque “Dinda” possuía um estilo fluente, contagiante, deixando a todos perplexos com a riqueza dos detalhes em suas histórias de assombrações.

Embora não fosse mulher “letrada”, sabia discorrer sobre assuntos de natureza supersticiosa, sem gaguejar ou piscar os olhos vivos e miúdos. O seu clássico... “era uma vez”... impunha um silêncio total e respeito ao tom de voz pausada e firme. E foi desse modo – recordava Josias – que “Dinda” fê-lo sofrer o primeiro grande susto na vida (Passos, 1977, p. 140-141, grifo do autor).

A espacialização em que o senhor de engenho recorda – cadeira de balanço na varanda da casa-grande – é inconfundível do universo senhoril, propícia para que, à noite, as histórias sobrenaturais sejam contadas, pelo resgate autêntico dos mais velhos, dominadores da arte de narrar. Esse papel é atribuído à vó Dinda, que abriga a prática milenar de contação de credices e vigora o exercício da recordação e do encantamento, fascinando os relatos que alcançam os ouvidos e o imaginários dos netos. Esse trabalho de recontar e transmitir os saberes movimentase tal como assinala Ecléa Bosi, em *Memória e Sociedade*: “lembrança puxa lembrança e seria preciso um escutador infinito” (Bosi, 1987, p. 3). Assim, a personagem vale-se de uma função específica da velhice: a de lembrar, fazendo com que um passado, recuperado pelos tons da sobrenaturalização do real, tenha a potência de realizar um mergulho em fatos culturais como se estivessem sendo vividos no presente em que se narra. A figura de vó Dinda tem, então, o poder refinado da reminiscência, como uma narradora que “vence distâncias no espaço e volta para contar suas aventuras [...] num cantinho do mundo onde suas peripécias têm significação” (Bosi, 1987, p. 43).

O conhecimento sobre-humano de vó Dinda é fruto de suas vivências, que através da transmissibilidade geracional, pelas vias da oralidade, ganha o selo do perdurável. A concretude dessa ação e tradição aplica-se, essencialmente, a quem narra e quem ouve: “o narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam” (Bosi, 1987, p. 43). Advindo desse prisma de sabedoria de vida, o passado é atravessado por uma narração que é “forma artesanal de comunicação” (Bosi, 1987, p. 46), em que a fonte é um indivíduo mais velho conservador do imaginário e das fantasias de sua sociedade. Como condição primária para edificar as evocações, é da memória que se resgatam os mistérios e se desenterram os segredos para o presente e para outros tempos do porvir. No trabalho memorialístico da personagem, no cerne das linguagens fantástica, mítica ou folclórica, edificadas naquele mundo senhoril, mobiliza-se a criatividade na reformulação de um conjunto de fatos e acontecimentos insólitos que, ao fim e ao cabo, ganharão novos sentidos mnemônicos para aqueles que os escutam. Não de maneira fortuita, é nas lembranças de Coronel Josias que subjaz a atmosfera de uma tradição oral, de evocação da memória de crendices contadas por Vó Dinda.

A personagem, apesar de não ser letrada, possuía um estilo contagiante na contação de narrativas de natureza supersticiosa, demonstrando que essa prática não está relacionada ao nível de erudição ou instrução do indivíduo, e sim a sua capacidade de transferir a experiência e a herança de um imaginário social, cultural e rememorativo, alicerçado nos ditames de ordens que se opõem ao real. Vó Dinda, usando as palavras de Walter Benjamin, imprime, nos relatos contados aos netos, em especial, ao coronel, na casa-grande, a marca de uma narradora, “como a mão do oleiro na argila do vaso” (Benjamin, 1987, p. 205). Como supremacia desse artesanato de contar crendices, está o modo de iniciar as histórias, a partir da expressão “Era uma vez”, “fórmula sintagmática presente em diversas línguas, remetendo a um mundo encantado, de magia, onde noções de espaço e tempo concretamente demarcadas se desvanecem” (Michelli, 2020, p. 84), ou ainda, símbolo de que se está “deixando o mundo concreto da realidade comum” (Bettelheim, 1980, p. 78). Desse modo, o encantamento ressoa maior aos ouvidos daqueles que escutam atentos as aventuras insólitas.

Ainda acerca da perspectiva que vincula o coronel e sua avó pelas vias da transmissão, torna-se válido mencionar Benjamin, mais uma vez, quando ele disserta sobre o narrador: “a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado” (Benjamin, 1987, p. 210). Nesse sentido, o importante é assegurar a reprodução das histórias, por meio da memória, a mais épica de todas as faculdades: “a reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (Benjamin, 1987,

p. 211). O molde memorialístico faz sobreviver a cultura e os costumes do Engenho Graúna, legitimado pela perpetuação narrativa de histórias de Trancoso e seres folclóricos da região:

A gurizada da qual ele fazia parte adorava escutar “histórias de Trancoso”. Não fugia portanto, à regra geral. Assim, à tardinha de um longínquo sábado quando esvoaçam os toldos brancos das barracas na Feira de Caruaru, “Dinda” narrou algo macabro. As peripécias de uma *criatura* maligna, dada à captura e extermínio de crianças, que após torturar a vítima indefesa sugava-lhe o sangue todo e terminava por comer-lhe o fígado! Era o temível e horrendo, “Papa-figo”, como todos os meninos e meninas daquela época conheciam apenas por informação dos adultos. Josias estremecia da cabeça aos pés, involuntariamente, à lembrança de semelhante narrativa. Ficava tão embevecido e mergulhado por inteiro nas águas dessas recordações de maneira a sentir-se, novamente, criança e daí a ânsia psicológica fustigando as paredes do seu mundo íntimo como se tudo estivesse se repetindo com ele e os irmãos atentos ao desenrolar da aventura supersticiosa na infância distante. Descrevia o personagem como sendo alguém bastante forte e cabeludo, dentes enormes, mãos gigantescas e voz aterradorante... Perseguia às crianças indisciplinadas, desobedientes aos pais e ao alcançá-las, aprisionava-as dentro de um grande saco de *estôpa* conduzindo-as ao coração da mata aonde regalava o apetite... Uma narração chocante, naturalmente, que hoje em dia não mais poderia admitir-se em se tratando de utilizar-se meios de amedrontar aos filhos trelosos afim de impor-se respeito e domínio (Passos, 1977, p. 141, grifos do autor).

As narrativas contadas por vó Dinda fazem parte de um imaginário folclórico que evidencia a memória de um território pernambucano formado pelas tradições do sobrenatural. As histórias de Trancoso, que as crianças adoravam ouvir no Engenho Graúna, fazem parte de uma tradição oral e de socialização nordestina que remete aos tempos da colonização. Gonçalo Fernandes Trancoso foi um contista português que, entristecido e enlutado com a perda da esposa, de uma filha de 24 anos, um filho estudante e um neto moço do coro da Sé, devido à peste que arruinou Lisboa em 1568, resolveu “prender a imaginação em ferros” e escrever “contos de aventuras, história de proveito e exemplo, com alguns ditos de pessoas prudentes e graves” (Campos, 1923, p. 10). Durante o processo colonizador, alguns contos e o termo “Trancoso” chegaram à América do Sul por intermédio dos portugueses, alcançando o Nordeste brasileiro e, influenciados pelo contexto cultural da região e transmitidos pelos signos da oralidade e da memória, ganhando contornos morais, de exemplo e fantásticos.

No conto claribalteano, essa transmissibilidade tinha sentido especial nos fins das tardes, fazendo de vó Dinda uma narradora artesã da palavra, com histórias que partem da sabedoria popular e dos costumes. Preserva-se uma experiência de narrar que está em vias de decadência no mundo moderno, como aponta Walter Benjamin, cujas mudanças que ocorreram entre os séculos XIX e XX culminaram na difusão de uma cultura apoiada na efemeridade da informação impressa e na ascensão do romance, manifestação literária em que o indivíduo se encontra isolado, sem usufruir da troca de experiências (Benjamin, 1987, p. 197-221). No

entanto, Clarebalte, por meio da personagem, consegue recuperar esse narrador assimilado pela substância íntima de contar vivências emancipadas da tradição oral. É desse revigorar narrativo que o relato do Papa-figo estremecia Coronel Josias da cabeça aos pés, à medida que ecoava a lembrança da história.

Erigido com ressonâncias em *Geografia dos Mitos Brasileiros*, de Luís da Câmara Cascudo, esse relato edificou o medo infantil e cultural. O folclorista brasileiro afirma que o Papa-figo é o lobisomem da cidade, “um negro velho, sujo, vestindo farrapos, com um saco ou sem ele, ocupando-se em raptar crianças para comer-lhes o fígado ou vendê-lo aos leprosos ricos. É alto e magro” (Cascudo, 2012, p. 225). Condição a sair à noite ou ao crepúsculo, a figura horrenda toma proveito da saída das escolas e dos parques ensombrados para atrair crianças mostrando brinquedos, com falsos recados ou com promessas de lugares onde há muita coisa bonita. Vinculando-se à condição de leproso, o ser insólito degusta-se de fígados, especialmente de crianças, como seu remédio tradicional: “com a ‘loucura pela saúde’ o leproso é capaz de tudo. Sujeita-se aos remédios mais exóticos, às promessas incumpríveis, aos regimes inumanos” (Cascudo, 2012, p. 225). Essa história permanece viva na memória coletiva do povo pernambucano, sendo usada por famílias como recurso para obediência de crianças.

Convergindo com o enredo de “As criaturas da mata”, o Papa-figo é usado como veículo disciplinar: “Antigamente, porém, era mesmo desta forma que os adultos incutiam o medo e faziam respeitar determinações no seio da família” (Passos, 1977, p. 142). Sob esse manto assombrado, Coronel Josias e parentes inclinaram os sentimentos do medo: “Quantas ocasiões ele, irmãos, seus primos e amigos, não choraram copiosamente implorando que não os entregassem nas mãos do ‘Papa-figo’?” (Passos, 1977, p. 142). Reitera-se que toda essa fenomenologia extranatural é oriunda da contação de histórias de vó Dinda, viva na memória do dono do Graúna, que no “embalo intervalado da cadeira-de-balanço não lograva interromper o desenrolar manso das suas lembranças” (Passos, 1977, p. 143). No entanto, não era só essa criatura insólita que ameaçava a realidade empírica, outras credences eram exploradas para desequilibrar os paradigmas que fundamentassem qualquer racionalidade no engenho:

Não fora somente o “Papa-figo” a única recordação *mítica* dos canaviais a amedrontar às crianças de então. Não poderia esconder o respeito e o medo da “Caipora” e da “Mula-sem-cabeça”, *entes* integrados na tradição das credences locais, embora fosse caótico e cristão convicto.

No seu tempo de criança, inegavelmente, o “Papa-figo” e a “Caipora”, constituíram as grandes ameaças no mundo estranho das superstições. A *Caipora*, ou *Curupira*, – que quer dizer: “corpo de menino” – nome originário de *curu*, uma abreviação de *curumi*, e *pira* significando corpo. Dizia a mucama Otília, que *Curupira* é mãe do mato, o gênio protetor da floresta que se comporta de maneira afável ou daninha para com aqueles que nela se embrenham, tudo dependendo das circunstâncias e da

maneira de agir de quem entra no mato. Já a “Dinda” *pintava* a “Caipora”, a seu modo ou por ouvir dizer dos antepassados, como um endiabrado menino de cabelos vermelhos, bastante cabeludo no corpo inteiro e com a característica peculiar de ter os pés virados para trás e não possuir órgãos sexuais. Acrescentava, entretanto, em suas narrativas, que o único meio de afugentar o “Caipora”, era colocar como repelente um pedaço de *fumo-de-rolo*, cujo cheiro ativo impunha sua imediata fuga (Passos, 1977, p. 143, grifos do autor).

A Caipora e a Mula Sem Cabeça são outras duas figuras do folclore brasileiro que engrandecem os aspectos de memória, tradição cultural e credices do conto. Ponderados pelas pesquisas cascudianas, esses seres possuem várias características por todo o Brasil. Associado ao Curupira e ao Saci, Caipora é representado “ora como uma mulher unípede que anda aos saltos, ora como uma criança de cabeça enorme, ora como um caboclinho encantado” (Cascudo, 2012, p. 109). No geral, são entidades das florestas, com preferível interesse na ambientação noturna para percorrer as estradas. Com raízes indígenas, sua designação remete à catequese missionária, cuja nominação era atribuída àqueles que fossem alheio à evangelização, isto é, “moradores nos matos”, diferente dos “aldeados” cristãos. Há quem diferencie Caipora e Curupira: enquanto este é defensor das árvores e, na época de colonização, possui percepções ligadas à maior comunicação com indígenas; aquela está perdida na profundidade do mato, dono da caça. Entre suas variadas manifestações, existe a de protetora da mata, cujo “caçador que ela protege deve levar de presente fumo e mingau sem açúcar e sem sal” (Cascudo, 2012, p. 110).

Já a Mula sem cabeça, também mencionada no conto, é elegida pelo folclorista brasileiro como “mula que não tem cabeça, mas relincha. É um animal quase negro, com uma cruz de cabelos brancos. Tem olhos de fogo. Tem um facho luminoso na ponta da cauda. [...] Não geme, relincha, e ao terminar, geme como se morresse de dor” (Cascudo, 2012, p. 168). Suas origens remetem à região da Península Ibérica, trazida pelos portugueses e espanhóis, e recebe a força religiosa dos tempos de outrora: “a Mula era, evidentemente, o animal mais próximo da pessoa do padre e nele, pela maior força de lógica, encarnar-se-ia quem fosse por Deus castigado por contado criminoso com seu ungido” (Cascudo, 2012, p. 170). Por essa motivação, pode ser denominada de “Burrinha-de-padre”, como castigo ou punição da concubina do sacerdote católico: “Para que a ‘manceba’ do Padre não ‘vire’ Burrinha, é preciso que este não esqueça nunca de amaldiçoá-la antes de celebrar a Santa Missa. Para ‘desencantá-la’, é necessário ter-se a suprema coragem de enfrentá-la e tirar-lhe destramente o freio de ferro” (Cascudo, 2012, p. 168).

Análogo à narrativa de Clarebalte, a Caipora possui as características outorgadas por Cascudo, com a peculiaridade dos seres validadas em duas versões: a da mucama Otilia é uma figura feminina considerada a mãe do mato; a da vó Dinda é uma criança com os pés virados

para trás e sem órgãos sexuais. Evidencia-se o caráter diversificado das histórias, cabendo ao contador dar novas aparências às narrativas folclóricas. Alia-se, então, um processo rememorativo e outro imaginativo, em que o primeiro está relacionado à recuperação e evocação da tradição e da experiência sobrenatural, enquanto o segundo à capacidade inventiva do narrador em transformar e reformular os enredos ao seu modo, na medida em que transfere os acontecimentos incomuns. Outra vez, esse aspecto alia-se à mão do oleiro benjaminiano, como um narrador, no Graúna, que vai moldando a imagem sobrenatural até alcançar a forma desejada: o antagonismo entre o real e o irreal; a verdade e a fantasia; o possível e o impossível, com o essencial toque sociocultural. Em meio a normas regidas por criaturas na mata do engenho, as recordações do Coronel Josias são finalizadas com a remissão ao Saci:

Embora a lenda seja originária do Rio Grande do Sul, também na extensa área brasileira do Norte e Nordeste, conforme alguns ricos fazendeiros já lhe haviam informado em constantes estadas no Engenho “Graúna”, outro personagem de grande popularidade entre os supersticiosos e os meninos do seu tempo, era o “Saci”, um menino escurinho de uma perna só que se divertia atormentando à noite aos viajantes, desviando-os dos rumos certos nas estradas ou pelos caminhos dentro da floresta. Quem mais lhe falara no *pretinho*, o “capeta” de cachimbo no canto da boca, pulando numa pera só, fora a Otilia nas tardes de sábado quando se sentava no chão rodeada por várias crianças e começava a narrar essas curiosas lendas. Recordava agora, todas essas coisas, não por sentir-se subjugado pela nostalgia, simplesmente, ou por querer “ser ainda moço.” E isto – pensava Josias, balançando-se na cadeira amiga no devassado alpendre da casa-grande – porque *ser jovem* não significava apenas alguém estar desfrutando da idade de vinte ou vinte e cinco anos!... É, antes de tudo, possuir um espírito sinceramente desejoso de ajudar a melhorar o mundo. Ser jovem, portanto, é colaborar e manter a preocupação constante em estabelecer o *diálogo* entre gerações (Passos, 1977, p. 144, grifos do autor).

Assimilado como entidade do folclore, que não está nos vestígios do fabulário antigo, o Saci-pererê é fortemente indiciado pelo universo ficcional de Monteiro Lobato, colocando em evidência o imaginário coletivo de mais uma criatura que vive na mata virgem. Com gênese no sul do Brasil e que avançou pelo resto do país com outras configurações, de forma geral é compreendido como “um negrinho ágil, com uma perna só, nuzinho, de carapuça vermelha, amando assombrar o povo, correr a cavalo e desmanchar a alegria de quem encontra” (Cascudo, 2012, p. 112). A origem do nome Saci se alia ao de Matinta-Pereira do Norte brasileiro, ambos com nomes relacionados ao mesmo pássaro, o *Tapera naevia*, além do domínio das superstições indígenas. Como muitos outros entes sobrenaturais, tem o fumo (tabaco) como um dos seus vestígios, sendo, na atualidade, um demônio presente em muitos relatos assombrados da sociedade, “dos causos, das conversas matutas, caipiras e fazendeiras, vago, assombrador, inesperado, malicioso, humorista, atarantador, diluído na lembrança emocional dos que já não mais têm a idade espiritual para temer-lhe o espantoso encontro” (Cascudo, 2012, p. 124).

Nesse ideário de restauração folclórica, Claribalte vivifica o imaginário coletivo, nascido da oralidade e fruto de lembranças compartilhadas por gente que se nutre de credences regionais. Nessa abordagem folclórica, o autor não está sozinho, pois se junta a outros escritores brasileiros que evidenciaram, em suas obras, variados seres que desestabilizam as leis do mundo familiar, com o tom do folclore, dos mitos, das lendas, das assombrações, por exemplo: João Simões Lopes Neto, com *Lendas do Sul* (1913); Monteiro Lobato, nos numerosos livros infantojuvenis evidenciando a temática; Gilberto Freyre, em *Assombrações do Recife velho* (1955); Jayme Griz, com as obras *O lobishomem da porteira velha* (1956) e *O Cara de Fogo* (1969); De Castro e Silva, em *Do Bicho Papão ao Lobisomem* (1963); Herberto Sales, em *O lobisomem e outros contos folclóricos* (1970); Arthur Engrácio, no livro *A vingança do Boto* (1995), entre tantos outros. Nesse sentido, das extremidades ao centro do Brasil, escritores emolduraram suas narrativas com o resgate de pertencimento cultural e regional, elucidando a memória e o sentimento coletivo atravessado por superstições que construíram a identidade da população nas localidades.

A irrupção dos seres sobrenaturais na estética literária desses escritores é motivo de muitos debates nos grupos teóricos, principalmente pela estreita relação com o fantástico, a ficção especulativa, o insólito, a fantasia ou o terror. No entanto, nesta Tese de Doutorado, em especial para iluminar a análise do conto claribalteano, credita-se a perspectiva teórica de Andriolli de Brites da Costa, em torno do termo “Ficção Folclórica”. Trata-se de um subgênero da Ficção Especulativa⁵⁵, “onde os saberes locais, a cultura dos povos originários e principalmente os mitos e lendas do imaginário popular servem de motor para a narrativa literária” (Costa, 2018, p. 311). O objetivo principal dessa estética é a exploração de um Brasil habitado por seres encantados, com os elementos moldados pela brasilidade que emerge no enredo. O narrador “encontra espaço para vozes e sotaques, sabores e pratos típicos, frutas da estação e matas nativas, danças, cantigas, parlendas. Não apenas isso, mas também o próprio país se abre ao escritor, revelando seus personagens históricos ignorados [...]” (Costa, 2018, p. 311). Para o pesquisador brasileiro, esse tipo de ficção mostra o poder da cultura popular, tão próxima dos indivíduos, em espaço e tempo, com os olhos atentos a cada nova exploração e descobrimento de nichos do gênero (Costa, 2018).

⁵⁵ Entende-se por “Ficção Especulativa” as narrativas que “provocam, no leitor/telespectador ou nas personagens, mecanismos de lucubrações no universo natural ou sobrenatural. Tais lucubrações — por vezes, futurísticas, hipotéticas e extrapolativas — devem irromper na narrativa, desestabilizando o ambiente cotidiano e familiar das personagens ou do leitor/espectador. Assim, a ficção científica, o fantástico, o horror, o terror, a fantasia, narrativas mitológicas e lendárias, dentre outras categorias que extrapolam as barreiras do real e do imaginário fazem parte do que consideramos ficção especulativa” (Araújo, 2021, p. 7-8).

Sem almejar *status* de irrefutável, considera-se que é desse ideário folclórico que é abrigada a estética literária em “As criaturas da mata”, de Clarebalte. A narrativa não abre mão de um regionalismo que se apropria da cultura popular nordestina para elaborar, na forma e no conteúdo, uma comunicação entre literatura e sociedade, ficção e saberes ou costumes locais. Intrinsecamente, a memória é fio condutor dessa natureza sociocultural do conto, por, através de um narrador que alude à transmissibilidade pela via da oralidade, difundir as experiências individuais e coletivas, que expressam os valores, os medos e as inquietações de grupos humanos. As personagens, no Graúna, reelaboram credences, instituídas pela prática de rememoração de um passado experienciado por matizes geracionais, com seres sobrenaturais que delimitam o que deve ser temido e como é preciso se comportar, principalmente à noite, naquele mundo agrário. Ademais, explora-se como as memórias do Coronel Josias se fazem e se refazem, a partir do que vó Dinda e a mucama Otília relatavam, tensionando, articulando e criando na experiência do presente as tradições que mobilizaram as sensibilidades sobrenaturais do passado: “Tudo *aquilo* – que ele estava pensando e recordando – diria um dia ao filho caçula, Pedro, na hora exata” (Passos, 1977, p. 145, grifo do autor).

Essa conjuntura que fortalece as credences e superstições do engenho ocorre em um período de transição na economia rural, em que as novas formas de modernização agrária, oportunizadas pelas usinas, mobilizam a percepção acerca do sistema produtivo do Graúna:

Não seria retrógrado, naturalmente, valendo-se do seu prestígio junto aos vizinhos de estabelecimentos rurais idênticos ao “Graúna” no sentido de lutar contra a evolução técnica e ampla produtividade das Usinas já instaladas por perto. Apenas, fiel à tradição respeitada e herdada do pai, Tibúrcio, procuraria manter o *Sistema* nas origens, estrutura, lavradores, moradores e demais características.

Compreendia, perfeitamente, que aquelas enormes fábricas chamadas de “Usinas”, estavam anunciando um período novo na história da civilização açucareira em Pernambuco e no resto do País. Jamais teve a pretensão de apresentar-se, individualmente, como uma criatura humana nascida e radicada no Nordeste sob feição *mítica* e fora da realidade das condições de vida da Região. Nem também, procurou fazê-lo com relação ao próprio *Nordeste* visando emprestar-lhe um tal sentido através de seus atos ou iniciativas.

Certamente, nas circunvizinhanças do seu Engenho, estabelecimento rural idêntico a tantos outros poderia existir algum ou alguns proprietários de terras *carrancistas* e ainda apegados ao mando escravagista. [...] Agir de modo diferente ao de seus vizinhos não significava fantasiar seus propósitos de regionalista convicto porque nunca estivera dominado pela sede do *poder* e aprendera com o saudoso pai, Tibúrcio, a ser ponderado, compreensivo e justo sem tornar fictícia a verdade local nem vestir a situação rural com dimensões de grandeza exagerada (Passos, 1977, p. 145-146, grifos do autor).

No conto, o coronel Josias parece reconhecer a inevitável situação da agroindústria canavieira da região: usinas instaladas nas proximidades, ampliando as atividades industriais da cana-de-açúcar e anunciando o novo processo econômico. Porém, ele mantém as atividades

do lugar baseadas na tradição da família e dos ensinamentos do pai, ainda com uma estrutura que remetia ao passado, com moenda, capela, a casa-grande e as relações políticas erguidas pelo poder e pela desigualdade: um legado rural, principalmente em termos de estrutura, costumes geracionais e educação familiar. Dimensionando o elo entrelaçado temporalmente entre o enredo e o contexto social, dirige-se em direção ao passado da civilização do açúcar em Pernambuco, conduzida pela reforma das unidades produtivas e pelo crescimento da produção, como consequente incremento de capital usineiro.

Desde a colonização, o engenho, denominado banguê, possuía métodos primitivos de cultivo agroaçucareiro, com um ritmo de trabalho intenso, exigindo mão de obra escravizada e várias etapas de produção. Com o passar do tempo, a prática de cultivo foi ficando obsoleta, atrelada às mudanças político-sociais, exigindo dos senhores de engenho custos difíceis de serem supridos, além da falta de mão de obra e de lenha que levaram os engenhos ao “fogo morto”. Esse cenário exigiu a introdução de novos processos de produção do açúcar, com máquinas mais modernas, cujo resultado é a unidade industrial centralizada nos nominados engenhos centrais, promovendo uma ruptura com procedimentos antigos e abrindo portas para processos técnico-científicos desenvolvidos a partir da Revolução Industrial. Em meio à crise do setor, a paisagem e os arranjos econômicos, territoriais e tecnológicos novamente demandaram inovações que, em meados do século XX, com apoio governamental, fomentaram a implantação de Usinas pelo Nordeste, com a modernidade alcançando o meio rural e aumentando a capacidade produtiva (Rodrigues; Ross, 2020).

No meio desse regime de transição, não eram amigáveis as relações entre senhores de engenho nordestinos e usineiros, principalmente pela ampliação do patrimônio fundiário dessas novas formas modernas do setor sucroalcooleiro, que, na atualidade, são as renomeadas sucroenergéticas. Com isso, as “tensões tornaram-se mais sérias, à medida que os usineiros foram adquirindo os engenhos dos antigos proprietários de terra e os submetendo à condição de meros fornecedores ou arrendatários” (Rodrigues; Ross, 2020). Com a latente incorporação das propriedades de pequenos e médios agricultores pelos grandes capitais usineiros, as primeiras décadas do século XX são atravessadas por vários ciclos da agroindústria canavieira brasileira, com ascensões e declínios nas relações de comércio internas e externas do país (Rodrigues; Ross, 2020).

Ao colher as minudências do contexto social, nota-se que o conto claribalteano se inscreve sob um horizonte histórico-cultural complexo, em que o setor canavieiro passava por transformações não só do ponto de vista produtivo e industrial, mas também das relações humanas que se formavam diante daquela perspectiva moderna de desenvolvimento

agroaçucareiro. O Coronel Josias, portanto, testemunha a expansão de um novo mundo rural e econômico, em uma dinâmica capitalista do setor agrícola canavieiro, cujo sistema político ainda era dominado pelas elites patriarcais, pelas oligarquias e subordinações trabalhistas, pelo coronelismo na região e na cidade de Caruaru:

Um exemplo típico de lugar “caipora”, de pouca sorte com os seus administradores (Prefeitos) ao longo da existência da cidade, era Caruaru. Um tremendo do caiporismo, na realidade, dominava a *cidadela* política do Coronel João Guilherme de Pontes. No entanto, na época de *eleições*, votavam no “homem” e nos seus candidatos e tudo continuava na mesma para descrença geral. Votar ou lutar contra a “Situação”, no caso, jamais poderia ser interpretado como derrotismo ou *antinordestinismo*. Era uma forma de protestar contra o *dirigismo* daninho. Embora tratado como tal (*Coronel*), ele comungava da opinião de muitas pessoas que achavam o “coronelismo” uma *praga* para o Nordeste, não apenas agora mas também no passado vivido por seus ancestrais (Passos, 1977, p. 147, grifos do autor).

Essa face política da narrativa tira sua condição das primeiras décadas do século XX, quando Caruaru e redondezas se estruturavam à luz do coronelismo, assim como em várias partes do Brasil, ao longo da República Velha (1889–1930). De acordo com Victor Nunes Leal, no livro *Coronelismo, enxada e voto*, esse fenômeno, materializado nas figuras dos coronéis, trata-se de “uma troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente dos senhores de terras” (Leal, 2012, p. 23). Apesar de existir nas cidades um chefe municipal, o elemento principal de liderança é o coronel, que organiza sem restrições os “votos de cabresto”, manifestando a força eleitoral que lhe empresta prestígio político, além da privilegiada situação econômica e social de dono de terras. Em meio a um cotidiano rural onde o trabalhador é analfabeto – ou quase –, não tem assistência médica e não lê jornais ou revistas, o seu patrão torna-se um benfeitor, e é dele que surge mais uma de suas vulnerabilidades, nesse caso, a eleitoral, com compra de votos, perseguições e troca de favores (Leal, 2012).

É dessa hegemonia econômico-social e política que Coronel Josias se queixa, fazendo alusão ao Coronel João Guilherme de Pontes. Na possibilidade de impor ao mundo narrativo as facetas da vida em sociedade, incorpora-se uma descoberta: Claribalte dá à personagem o mesmo nome do antigo prefeito de Caruaru, cel. João Guilherme de Pontes, que exerceu mandato em alguns períodos da primeira metade do século XX. Em publicações nos periódicos da época, a exemplo de *A Província* e *Diário de Pernambuco*, sua atribuição de coronel é reverenciada, assim como para tantos outros chefes regionais, evidenciando uma influência política e, inclusive, jornalística, visto que era proprietário do jornal caruaruense *Cinco de Novembro*. Esse aspecto que alia obra e vida não ocorre ao acaso: o autor pernambucano, em

texto introdutório na obra *Atrás das nuvens, onde nasce o sol*, já havia registrado que suas obras explorariam nomes verdadeiros de pessoas do passado caruaruense.

A representação dessas figuras humanas no conto claribalteano, em um contexto em que o coronelismo tinha força no cotidiano do povo caruaruense, reforça um direcionamento de sua estética: a memória. À medida que é percebida como uma restauração do passado com o auxílio de dados cedidos do presente (Halbwachs, 1990, p. 71), influenciando as percepções sobre uma coletividade, e que seu ponto de partida e de chegada são sempre escolhidos pelo evocador, dentro de uma tensão tridimensional do tempo (Catroga, 2001, p. 21), o recurso memorialístico viabiliza uma transformação: novos sentidos dados às categorias estéticas, enxergando suas singularidades e autonomias dentro de um projeto de literatura assentado nas visões e versões de um passado individual e coletivo. Desfaz-se a dicotomia tradicional entre elementos externos e internos, de modo que eles, de cunho social, são filtrados através de uma concepção ficcional que tem a memória trazida ao nível da tessitura da narrativa. Desse modo, com os olhos do presente, modificam-se dois ângulos: o da literatura e o da vida, em um “sistema simbólico de comunicação inter-humana”, como frisa Candido (2000, p. 20).

Força motriz da estética de Clarebalte, a memória também é agenciada quando, nos momentos de rememoração, Coronel Josias invoca “Mineiro Pau”, dança popular que remete a sua infância no paisagismo do interior pernambucano:

Já pensara em recomendar logo, ao Celerino, os preparativos ao compasso de uma dança popularíssima desde sua infância, o “Mineiro pau”, sempre acompanhada por viola. A quadra popular parecia penetrar-lhe ouvidos a dentro:

*“Vou embora, vou embora,
Côro
Mineiro pau, mineiro pau...
Côro
Mineiro pau, mineiro pau...
Eu aqui não sou querido;
Côro
Mineiro pau, mineiro pau...
Lá na minha terra sou.
Côro
Mineiro pau.”*

A melodia de ritmo marcante impelia-o à recordação daquela dança que tinha início pela formação de uma roda de moças e rapazes, todos de mãos dadas, colocando-se no centro um dos dançadores ou dançadoras, sendo este o que realiza o canto, todos os demais participantes respondendo em *côro*, após cada verso da quadra entoada pelo cantor. Posteriormente o que fica no centro da roda passa a ocupar um lugar nela, deslocando outro para o seu lugar e assim, sucessivamente. A dança começa voltando-se cada um dos participantes ora para a direita, ora para a esquerda, sapateando dentro do compasso diante do seu par, ou do par do vizinho, alternadamente (Passos, 149-150, grifos do autor).

Manifestação cultural afro-brasileira, Mineiro pau é uma dança originária das lavouras de café cultivadas por escravizados africanos, nas senzalas dos engenhos, durante o período colonial, no sudeste do Brasil. Harmonicamente, manejando bastões de madeira, os dançarinos ecoam em batidas um ritmo e um compasso musical, em roda ou fileiras, também com auxílio de pandeiros, sanfonas ou triângulos. Fruto da incorporação de elementos do povo negro, refletidos em vestimentas e nas terminologias das canções, a dança passou a fazer parte da tradição popular, principalmente no Rio de Janeiro, onde é Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial da Cidade, desde 2022 (Rio de Janeiro, 2022). Com o tempo, ela foi se transformando, alcançando o gosto em outras regiões do país, como o Nordeste, e sendo incorporada a inovações de recursos dramáticos e alegóricos. Não se pode esquecer os traços que arquitetaram o povo deste país, tal como credenciam Schwarcz e Starling:

Muitos africanos, ao chegarem ao Brasil, convertidos pela força do sistema, abraçaram a religião católica e seus santos, mas mudaram nomes, feições e conteúdos. [...] Boa paródia, dança que é luta, santos que são orixás. A escravidão criou um universo de disfarces e de negociações (Schwarcz; Starling, 2015, p. 131)

A presença da dança na ficção de Claribalte oferta um valor à narrativa: a memória da cultura e da ancestralidade negra, que formou a sociedade brasileira e se inscreveu em “palimpsestos” de matrizes africanas. Apesar de a dança não fazer parte do discurso de um personagem negro, e sim do senhor de engenho, na investigação literária é a esse grupo social historicamente marginalizado que se credita essa prática cultural. Não seria errôneo inferir, diante do contexto em que se baseiam as terras do Graúna, que foi dos ex-escravizados que o Coronel Josias conheceu a dança, ainda que isso não esteja assinalado no enredo. Além de ser um fenômeno erigido social e individualmente, a memória é um elemento constituinte do “sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si” (Pollak, 1992, p. 5). Nesse sentido, considerar a dança “Mineiro pau” como vestígio de um passado dos negros, que têm participação cultural para além dos engenhos, afiança legitimar sua memória e seus valores identitários e ancestrais, negligenciados no transcorrer do tempo. Pode-se dizer que o conto claribalteano torna-se, então, uma “reserva” cultural e memorialística, à luz da visão de Jerusa Pires Ferreira:

[...] o texto tem capacidade de acumulação e reserva de memória, conseguindo exemplificar de modo primoroso: hoje Hamlet, diz ele, não é apenas uma peça de Shakespeare, mas é a memória de todas as suas interpretações e, ainda mais, a memória de todos os eventos históricos que ocorreram fora do texto, mas sujas

associações a peça de Shakespeare pode evocar. Tudo conta, o que sabiam os coetâneos e os que aprendemos desde então. Assim é que nos lembra que a comunicação com outrem só é possível se há algum grau de memória comum, e um texto se define pelo tipo de memória que ele necessita para ser entendido. Reconstruindo o tipo de memória comum que partilham o texto e seu consumidor, descobre-se a imagem da leitura escondida nele (Ferreira, 1995, p. 119).

O diálogo que o conto faz com o passado oportuniza revestir suas categorias narrativas com múltiplos significados emanados do presente, além de sua forma e seu conteúdo modelarem o olhar sobre a cultura e a temporalidade da sociedade pernambucana. Na grandeza cultural da narrativa, várias retomadas são feitas dos episódios insólitos que marcaram o cotidiano do Engenho Graúna, a exemplo da transformação do sétimo filho do velho Cazuzu em lobisomem, no momento em que Jarbas (pai) e Coronel Josias (avô) observam Otávio (filho; neto): “Observaram-no abatido e acharam que só podia ser por causa da tragédia com Amaro, filho do velho ‘Cazuzu’, deixando de lado outras conclusões” (Passos, 1977, p. 151). Porém, o neto do coronel estava exausto das aventuras que vivenciou nos últimos tempos, além de justificar seu laço com Esmeralda, filha do cangaceiro Ventania:

Otávio estava recordando agora como fora salvo dos graves ferimentos no duelo com o cavalo selvagem graças ao empenho do Capitão “Ventania”, ao determinar urgentes providências aos “cabras” do seu grupo de cangaceiros, no coração da mata e às margens do riacho aonde ocorrera a luta desigual. Quando despertou da longa agonia, após alguns dias e noites com febre alta, verificara espantado e pessimista que os ferimentos ocasionados pelo bravio “Rompe-Nuvem” no seu corpo estavam todos inflamados, causando-lhe um terrível mal-estar e dores cruciantes.

– Os senhores – continuou ele dirigindo-se ao avô e também a seu pai – precisavam ver como fui tratado pelo pai de Esmeralda e seus companheiros. Não sei, porém, se gente civilizada vivendo a agitação da cidade teria feito o mesmo por mim! E, notem bem, eram todos temíveis cangaceiros!... Suportei tudo, com resignação, só pensando em sobreviver (Passos, 1977, p. 153).

As volições de Otávio são justificadas pelo evento com o cavalo negro Rompe-Nuvem, quando foi atacado pelo animal de Esmeralda, recebendo os cuidados dos cangaceiros⁵⁶. As inquietações em torno desse núcleo familiar ocorrem devido à discussão sobre o futuro do engenho, cujo herdeiro e perpetuador das tradições seria o neto do coronel. Em meio ao avanço das usinas, transformando o ritmo rural pelas vias da tecnologia e da modernidade, era preciso refletir acerca da manutenção do legado familiar ante aquelas mudanças da civilização

⁵⁶ Nos contos “O cavalo selvagem” e “‘Rompe-Nuvem’, Esmeralda e ‘Ventania’”, presentes em *Atrás das nuvens, onde nasce o sol*, é possível compreender melhor os fatos envolvendo Otávio, Esmeralda e os cangaceiros, além do episódio com o cavalo: “Foram inúteis os seus gritos – sob a forma de *ordens* – porque ‘Rompe-Nuvem’ desvairado, pela raiva incontida e os ‘ciúmes’ contra Otávio, não obedecia nem diminuía a intensidade do ataque. E pouco a pouco, esvaindo-se em sangue, aquele homem forte, mas impotente diante das investidas de consecutivos golpes daquelas patas poderosas, ia afrouxando sua defesa e aceitando o predomínio da ira do inimigo” (Passos, 1977, p. 26, grifo do autor).

açucareira: “Josias poderia enfrentar, entretanto, o poderio dos usineiros devido à diversificação dos tipos de plantações existentes em redor ou dentro da várzea dos canaviais” (Passos, 1977, p. 154). Porém, do que é capaz um homem quando o amor toma conta dele? A resposta está nas atitudes de Otávio, que abre mão dos interesses econômicos e tradicionais do engenho, vislumbrados pelo avô e pelo pai, em troca do sentimento por Esmeralda:

Isto, no entanto, era uma coisa. Outra, a sua vida e acima de tudo o seu amor por Esmeralda. [...]

Quando Esmeralda sentiu a mão de Otávio enlaçada à sua, desprezando as vantagens de uma sólida herança em troca do seu amor, seus sentimentos também se ampliaram e, mais do que nunca envaidecida, reação feminina compreensível, quase triturou-o num prolongado abraço. E compreendeu fascinada e feliz que aquele homem que colocara ela acima de todas as coisas era digno de gozar a seu lado as melhores fulgurações da existência! Ao descer junto com Otávio a escada principal da casa-grande do Engenho, viu logo o seu fogueiro cavalo “Rompe-Nuvem” de sentinela, aguardando-a, inquieto e orgulhoso.

Eufóricos e descontraídos – pensamentos distantes – Otávio e Esmeralda retomaram o caminho pela trilha que os trouxera do coração da mata na esperança de vir localizar o Capitão “Ventania” e seus homens antes do começo da madrugada. A possante montaria que os conduzia, em plena segurança e conforto, ajudaria decerto a atingir o local onde pudesse estar acampado o bando (Passos, 1977, p. 154-156).

Suspenso em sua decisão, o novo caminho traçado por Josias evidencia uma reviravolta inesperada no enredo: primeiro, o neto do coronel apaixonou-se pela filha de um cangaceiro, que faz parte de um grupo social naturalmente rival do senhor de engenho; depois, deixa tudo para trás e foge com a amada, para se juntar aos bandos do cangaço nordestino. O receio do casal no trajeto não era uma investida contrária do dono do Graúna, mas as criaturas da mata no percurso rumo a uma liberdade: “Esmeralda só estava orando fervorosamente p’ra não encontrar no caminho com nenhum ‘lobisomem’ ou ‘Caipora’, a fim de *desviá-los* da trilha certa que vinham percorrendo na tentativa de conseguir abrigo seguro contra o temporal” (Passos, 1977, p. 156-157, grifo do autor). Por fim, o conto finaliza com o sucesso da evasão de Otávio e Esmeralda, que passam a se direcionar para um verdejante novo mundo:

Todavia, depois de mais de duas horas de viagem, começou a admitir que haviam conquistado, realmente, a completa liberdade e então um novo mundo se descortinava ante seus olhos embevecidos e apaixonados. [...] As suas narinas – graças à aguda percepção olfativa – penetrava o cheiro ativo da terra molhada e através daquele odor familiar reconciliava-se e integrava-se, novamente, ao seu meio ambiente sem ignorar a natureza das suas forças. A folhagem espessa da mata sacudia-se sob a ação do vento imitando aos pássaros após o banho deixando entremonstrar a nitidez de sua fascinante verdura (Passos, 1977, p. 157)⁵⁷.

⁵⁷ No conto “E o céu começou a se vestir novamente de azul”, última narrativa do livro *Atrás das nuvens, onde nasce o sol*, aborda-se a melancolia que recai sobre o Engenho Graúna, ante a ausência de Otávio, principalmente sentida pelo pai, Jarbas. Não à toa, a frase epigráfica que principia o enredo destaca os sentimentos: “Somente a saudade é capaz de oferecer ressonâncias no amanhã de cada um de nós...” (Passos, 1977, p. 161).

Concebido como uma narrativa alimentada por aspectos míticos, folclóricos, culturais, sociopolíticos e sentimentais, o conto “As criaturas da mata”, em *Atrás das nuvens, onde nasce o sol*, promulga seu rendimento interpretativo: a memória. Percebida como uma extensão do passado depurada no presente, a partir de experiências individuais e coletivas, ela torna-se o elo primordial entre os condicionantes estéticos e contextuais, compreendidos sob um prisma inextricável de enlaço, principalmente levando em consideração o projeto literário do autor Claribalte Passos. As veredas ficcionais que levaram a tantas ocorrências no horizonte canavieiro do Graúna imprimiram também largas vias de análise da forma como é possível imergir e fazer emergir o passado da sociedade. Por fim, vale a pena mencionar a epígrafe do início do conto: “a força da vida está na vontade de viver” (Passos, 1977, p. 139), com o acréscimo de que também está na disposição em recordar, viabilizando até fazer retificações sobre um tempo, na medida em que se muda a vista, a fim de melhorar o presente.

Considerações finais

Ao estabelecer uma leitura configurada no trânsito entre a estética e o contexto, a memória atuou na coordenação dos limites interpretativos erigidos na contística de Claribalte Passos. As perspectivas emanadas das múltiplas noções teóricas serviram como uma bússola para orientar esta Tese, em uma direção analítica que contemplasse, majoritariamente, a concepção memorialística devotada pela projeção ao passado – de indivíduos e grupos humanos – capaz de iluminar o olhar sobre o presente. A travessia pelos fundamentos que primam dessa visão não foi plácida, porque colidiu com pontos de vista que deslizam nas fronteiras de aceção social, a exemplo da História e de um “eu” narrativo que transfigura da realidade motivações expressivas para significação literária, tal qual a autobiografia, a autoficção, as escritas de si ou testemunhais. Esquivando-se de proposições arriscadas, e outorgando ao texto a aprovação da adequada discussão a ser embasada, destacou-se um norte na dinâmica de relação entre as obras claribalteanas e o mundo exterior: pela via da memória, a esfera do ficcional move versões petrificadas de outrora, incorporando-se à cultura, aos valores, às crenças, à identidade e à atualidade da coletividade que serviu de base para sua constituição.

Atentando-se para esse registro modelador de um desenho estético, instrumentaliza-se um passado obscurecido pelo tempo, mas que só consegue ser multidimensional através do recurso memorialístico, cuja literatura abriga essa imperativa extensão. Não que seja a finalidade do texto literário servir de meio para colher os rastros obstruídos de histórias individuais e coletivas, afinal, sua forma e seu conteúdo são talhados pela autonomia dos elementos da ficção. No entanto, no processo de interpretação, as vias de penetração da exterioridade denunciam uma influência biográfica e sociocultural que, por meio da memória, torna-se possível compreender como a arte inscreve-se em modos de vida e interesses de classe ou grupo sociais. Desse modo, também se visualizam, de maneira dilatada, as categorias narrativas, dando a elas novos sentidos, ora de conduta ficcional, ora contemplando a forma como o homem percebe o mundo e se vê nele.

Essa composição, que tem a memória como fio condutor, repercutiu no chamado Ciclo da cana-de-açúcar de Claribalte Passos, cujos contos analisados nesta Tese, retirados dos livros *Estórias de Engenho* (1973), *Universo Verde* (1975), *Estórias de um Senhor-de-Engenho* (1976) e *Atrás das nuvens, onde nasce o sol* (1977), externaram domínios analíticos inerentes às querelas sociopolíticas e culturais do universo idiossincrático dos indivíduos, justificando, assim, a denominação dada ao conjunto das obras. As tramas narrativas foram tecidas pelos

cordões familiares do Graúna, além das fibras laborais dos empregados do engenho, que formaram um cinturão açucareiro propício para variados acontecimentos de um quadrante do Brasil: o Agreste pernambucano, em especial, Caruaru e seu entorno rural, no início do século XX. Quando os enredos foram circundados por apreensões extratextuais, cada vez mais demonstraram o quanto a representação literária desliza no ciclo de um Nordeste adocicado pelas vicissitudes, pelos conflitos e saberes cotidianos do horizonte verde da cana.

Condizente com a sequência dos livros, a primeira investigação foi do conto “Mãe Joana e a Flor de Pedra”, que versou sobre as superstições, as subjetividades, as relações de poder e as contradições em torno do lugar social ocupado pelos ex-escravizados no Engenho Graúna. Repercutindo uma memória coletiva de violência nos engenhos, principalmente pelo que ecoa do passado escravocrata, deliberou-se um *modus vivendi* na casa-grande, afigurado pela personificação de práticas humanas que, vistas com atenção, rabiscam um mundo rural de cosmovisão controversa, em seus valores humanos e étnico-raciais. Nessa conjuntura mantenedora de uma ótica do senhoril, com a liderança do Coronel Josias, as várias ações implicadas no engenho levaram à presença do insólito, com a aparição da flor de pedra e do estranho animal diante de Mãe Joana, incidindo na narrativa seu prisma de fantasticidade, em que há certo grau de dissonância com os referentes pragmáticos da realidade. O que aduziu todo esse aparato de sobrenaturalidade foi a memória, pelo viés da tradição oral e pelas moções de lembranças dirigidas pelas personagens.

Instituída como pressuposto que encontrou a força nos litígios do tempo, a atividade memorialística vinculou-se às sendas étnicas em “Uma busca no rumo do grande rio da vida deste universo”. Endossada pela origem civilizatória de Caruaru e pela estruturação espacial do engenho, a narrativa centrou-se na figura do indígena Azulão, com um recorte social de Pernambuco aliado às raízes africanas e aos povos originários. O registro que a linguagem literária oportunizou de motes identitários levou aos conflitos sócio-históricos sediados por cangaceiros no interior pernambucano, cujos acontecimentos delimitaram a ideologia de violência e vingança na região. A transfiguração dos dilemas do cangaço no enredo rememorou uma política de domínio territorial, de autojustiça e de uma *práxis* onde os códigos de prestígio coletivo e honra nascem das batalhas armadas entre grupos sociais.

Não só de desacordos externos que o Graúna sobreviveu, pois discórdias também alcançaram os vínculos familiares e trabalhistas em “Um túmulo na cachoeira dos lamentos”. A análise deu evidência aos moradores do engenho, ocupando-se de uma memória coletiva de desigualdade social na pirâmide socioagrária, além de um aspecto cultural que até a atualidade caracteriza a região de Caruaru: a tradição dos festejos juninos. Sob a égide da medicina

popular, a dinâmica instaurada nas terras do Coronel Josias dimensiona a natureza dos saberes populares, como invólucro que mantém viva a memória afro-indígena, formadora da sociedade. O ponto que se distingue das outras abordagens está na conotação de violência entre as personagens Otávio e Renato, a partir da exploração de sentimentos e motivações infundadas, cujo resultado é a tragédia que justifica o título do conto. Com uma marcha rememorativa, as camadas da ficcionalidade cintilaram o passado de uma coletividade com heranças e costumes preservados no discurso literário.

Finalmente, o último conto investigado, “As criaturas da mata”, irrompeu com manifestações culturais, transmitidas de geração em geração, por meio da oralidade, definidoras do imaginário e da criatividade popular: as crendices sobrenaturais. Pelo intermédio da personagem vó Dinda, validou-se uma perspectiva: a memória é a base para a preservação e o compartilhamento das experiências supersticiosas, míticas e misteriosas evocadas por um narrador. Confirmando a requisição dessa afirmativa, o folclore tornou-se componente estético tutelado pela nominada Literatura Folclórica, em que os saberes e cultura locais são o combustível para a criação ficcional. Essa transgressão do mundo teve incidência no período de transição econômica, com usinas redesenhando as unidades produtivas do universo canavieiro, obedecendo ao quadro histórico que referenciou a sociedade rural e suas transformações. No cenário de “fogo morto”, sublinhou-se que os sentimentos das personagens foram superiores aos anseios do senhor de engenho e sua tradição senhoril.

As correntes argumentativas investidas para dar relevo às análises se pautaram em um arcabouço teórico cultuado por noções da memória que contemplassem a coletividade, o meio social, o trabalho de vasculhamento do passado com efeito no presente, a influência da vida na elaboração das obras e a atividade de rememorar na diegese. A resultante estética das diferentes leituras abonadas pelos contos ratificou o principal propósito deste trabalho: ponderar como a memória se constitui nas narrativas claribalteanas. O cerne sob o qual esta Tese se debruçou projetou considerações de variadas outras áreas, a exemplo da Cultura, da História e do Sobrenatural, entendendo a memória como operacionalizadora de diferentes conhecimentos e, sobretudo, o objeto literário, na forma e no conteúdo, como acondicionado de múltiplas comunicações inter- e extratextuais, no acme da dialética entre texto e contexto. Ao sumarizar os segmentos que alçaram a presente Tese, uma última questão latente precisa ser elucidada: o que torna o conjunto das quatro obras de Claribalte Passos – lidimado pelas narrativas analisadas – conotado como um ciclo da cana-de-açúcar?

Antes de responder ao questionamento, compensa mencionar dois matizes contextuais, isto é, a visão histórica e a produtiva: a primeira refere-se ao ciclo econômico do açúcar no

Brasil, em que a cana, desde o período colonial, passou por momentos de crise e progresso no mercado; a segunda diz respeito ao ciclo da colheita, considerando os estágios de maturação da cana, desde o corte, passando pela moenda, até alcançar a casa de purgar e se formar o açúcar. Essas duas condições são pedras angulares que fundamentam a atividade açucareira inerente ao engenho e, conseqüentemente, ao panorama que ressoa no mundo ficcional do Graúna. No entanto, o ciclo da cana-de-açúcar claribalteano ultrapassa esses confins, por esboçar uma estrutura familiar, social, política e cultural análoga às situações vivenciadas em área canavieira de Pernambuco.

O ciclo do autor é a representação da trajetória de uma família do interior pernambucano que mantém um patrimônio rural à luz de sua herança patriarcal e escravista. Perfilado por uma tradição geracional, desde as menções às personagens Tibúrcio (pai do coronel) e Dinda (avó do coronel), até a figura central do Coronel Josias (senhor de engenho), e culminar em Otávio (neto do coronel), como anseio de perpetuação do legado agrário, o conjunto de obras constrói uma dinâmica de vínculos e conflitos humanos no latifúndio canavieiro. A criação desse universo não seria possível sem os trabalhadores e ex-escravizados (como Mãe Joana, Seu Luiz, Celerino, Indígena Azulão, Otília, Tânia, Luana, Amadeu, Justino e Renato), visto que deles derivam as relações de trabalho do campo à casa-grande, as influências sincréticas e culturais, o aparato de saberes e crendices populares, a perspectiva espacial e hierárquica do território e, principalmente, muitos lugares da memória. Os textos literários são uma evolução das vivências de indivíduos que se formaram coletivamente, a partir das fragilidades, potencialidades e contradições daquela organização senhoril. Esse ciclo é uma ode à memória de um país edificado pelos movimentos políticos de poder e sobrevivência sociocultural.

Toda essa repercussão estética e contextual ocorre por mérito de Claribalte Passos, escritor que, por muito tempo, ocupou o lugar de preterimento e esquecimento nos estudos literários, em âmbito regional e nacional. Esta Tese também surge com o propósito de recuperar sua vida e suas obras dos escombros monolíticos da literatura e das prateleiras empoeiradas dos sebos de livros, reescrevendo uma historiografia imposta pelo cânone e reafirmando o compromisso da pesquisa acadêmica na busca por preservar a memória de autores e a potência de suas criações ficcionais. Espera-se que este trabalho tenha sido um passo importante para o estímulo às investigações a respeito da contística claribalteana, com vista a ratificar o apelo da temporalidade nas leituras de suas produções literárias, propensas a revisões e atualizações permanentes. Assim como garante o escritor pernambucano Jayme Griz, “o tempo se encarregará de corrigir as falhas de observação, clareando o que ainda está nublado ou escuro” (Griz, 2022, p. 81).

Referências

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. 2007. [Digitação] Disponível em: https://img.cancaonova.com/noticias/pdf/277537_SantoAgostinho-Confissoes.pdf. Acesso em: 20 ago. 2023.

ALBERTO, João. Caruaru movimentou o maior forró do Brasil. **Diário de Pernambuco**, Recife, 25 de junho de 1985.

ALBUQUERQUE, Wlamyra R. de. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

ALMEIDA, José Américo de. [Correspondência]. Destinatário: Claribalte Passos. João Pessoa, Paraíba, 1 de agosto de 1975. In: PASSOS, Claribalte. **Universo Verde**. Rio de Janeiro: Coleção Canavieira, 1975.

ALMEIDA, Edson. “Atrás das nuvens, onde nasce o sol”. **Jornal do Comércio**, Manaus (AM), 13 de novembro de 1977.

ALVES, Joaquim. **História das Secas** (séculos XVII a XIX). Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2003.

ARAÚJO, Naiara Sales. Introdução - Ficção especulativa: considerações sobre a ficção científica e o fantástico. In: ARAÚJO, Naiara Sales (Org.). **Ficção especulativa: narrativa fantástica, ficção científica e horror em foco**. São Luís: EDUFMA, 2021.

ARMSTRONG, Karen. **Breve história do mito**. Tradução de Gemma Rovira Ortega. Barcelona: Salamandra, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond. Orelha. In: PASSOS, Claribalte. **Universo Verde**. Rio de Janeiro: Coleção Canavieira, 1975.

ANDRADE, Manuel Correia de. Transição do trabalho escravo para o trabalho livre no Nordeste açucareiro: 1850/1888. **Estudos Econômicos**, São Paulo, Brasil, v. 13, n. 1, p. 71–83, 1983. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ee/article/view/156717> Acesso em: 21 out. 2024.

ANDRADE, Carlos Drummond. **O avesso das coisas**. Aforismos. 2º ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1990.

ANDRADE, Manuel Correia de. **Gilberto Freyre e os grandes desafios do século XX**. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BARBALHO, Nelson. Claribalte Passos. **Diário de Pernambuco**, Recife, 17 de abril de 1986.

BARBALHO, Nelson. **Caruaru de vila a cidade** (Subsídio para a História do Agreste de Pernambuco). Recife: Biblioteca pernambucana de história municipal; Centro de Estudos de História Municipal, 1980.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Edição Crítica. Organização e tradução de Adalberto Müller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3).

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Origem do Drama Barroco Alemão**. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Tradução de Arlene Caetano. São Paulo: Paz e Terra, 1980.

BONVINI, Emilio. Textos orais e textura oral. In: QUEIROZ, Sônia (org.). **A tradição oral**. Tradução de Ana Elisa Ribeiro, Fernanda Mourão e Sônia Queiroz. 2º ed. Belo Horizonte: FALE/UFGM, 2016.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura**: introdução à topoanálise. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **Borges, oral & Sete noites**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: T.A. Queiroz; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, MG: FAPEMIG, 2013.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Os deuses do povo**. São Paulo: Editora S.A., 1980.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CAMARGO, Maria Thereza Lemos de Arruda. As plantas medicinais e o sagrado, considerando seu papel na eficácia das terapias mágico-religiosas. **Revista Nures**, São Paulo, ano X, n. 26, jan./abr., 2014.

CAMPOS, Agostinho de (Org.). **Trancoso: Histórias de proveito e exemplo**. 2º ed. Lisboa; Paris: Livrarias Aillaud; Bertrand, 1923. Disponível em: <https://ia801307.us.archive.org/20/items/histriasdeprov00fernuoft/histriasdeprov00fernuoft.pdf>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2025.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8º ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1959.

CARVALHO, Bruna Franco Castelo Branco; COSTA, Claudiene dos Santos. Festas de São João: Das Origens à Atualidade. In: RIBEIRO, Rita et al. (Eds.). **Festividades, Culturas e Comunidades**. Patrimônio e Sustentabilidade. Braga: UMinho Editora/Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, 2022.

CASCUDO, Luís da Câmara. [Comentários]. In: PASSOS, Claribalte. **Vultos e Temas da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1972.

CASCUDO, Luís da Câmara. Prefácio. Denúncia das estórias de engenho. Natal, maio de 1973. In: PASSOS, Claribalte. **Estórias de engenho**. Rio de Janeiro: Coleção Canaveira, 1973.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Geografia dos Mitos Brasileiros**. 1º edição digital. São Paulo: Global, 2012.

CATROGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Coimbra: Quarteto Editora, 2001.

CAVALCANTI, Geane Bezerra. Comunidade e Identidade: A Liga Social contra o Mocambo e a construção de um sentido de Comunidade e Identidade na periferia da cidade do Recife nas décadas de 1930 e 1940. **Escritas**, v. 7, n. 2, p. 215-229, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufnt.edu.br/index.php/escritas/article/view/1801/8466> Acesso em: 02 maio 2025.

CAVALCANTI, Valdemar. Música brasileira: de Villa-Lobos a Chico Buarque de Holanda. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 1 de março de 1973.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionarios de los símbolos**. Tradução de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COSTA, Andriolli de Brites da. Breves notas sobre a Ficção Folclórica no Brasil. **Revista Abusões**, Rio de Janeiro, n. 07, v. 07, p. 292-335, 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/abusoos/article/view/38866/27378>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2025.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

COUTINHO, Edilberto. José Lins do Rego, Eterno Menino e os Quarenta Anos do Menino de Engenho. **Revista Brasileira de Cultura**, Rio de Janeiro, julho/setembro, 1972.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. Experiência literária estética. **Glossário Ceale**: de Termos de alfabetização, leitura e escrita para educadores. Belo Horizonte: Faculdade de Educação da UFMG, s.d. Disponível em: <https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/experiencia-estetica-literaria>. Acesso em: 15 jul. 2025.

DABAT, Christine Rufino. **Moradores de engenho**: relações de trabalho e condições de vida dos trabalhadores rurais na zona canavieira de Pernambuco, segundo a literatura, a academia e os próprios atores sociais. 2. ed. rev. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. Vivendo a ilusão biográfica. A personagem e o tempo na narrativa brasileira contemporânea. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 10, n. 8, 2005.

DANTAS, Raymundo Souza. Entre o ciclo da cana-de-açúcar e a saga canavieira. **Brasil Açucareiro**, Rio de Janeiro, junho de 1975.

DANTAS, Orlando Vieira. **A Vida Patriarcal de Sergipe**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DIÁRIO DA MANHÃ. As festas de São João em Caruaru. Do Clube Internacional de Caruaru. **Diário da Manhã**, Recife, 19 de junho de 1941.

DIAS, Inês. **Cerveja & Neve**. Portugal: Averno, 2020.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: Escrever uma Vida. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. 2º ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIOT, Thomas Stearns. **Ensaio**. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FERREIRA, Jerusa Pires. Cultura é memória. **Revista USP**, São Paulo, n. 24, dez./fev., p. 114-120, 1995.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Elogio de um crítico. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 5 de abril de 1945.

FREYRE, Gilberto. [Correspondência]. Destinatário: Claribalte Passos. Recife, 22 de maio de 1967. In: BRASIL AÇUCAREIRO. Uma mensagem que incentiva. **Brasil Açucareiro**, Recife, 17 de agosto 1967.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & Senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. 3º ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (org.). **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura, rememoração**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GARCÍA, Flávio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flávio (org.). **A banalização do insólito**: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

GARCÍA, Flávio. **Insólito ficcional**. Dicionário Digital do Insólito Ficcional, 26 de novembro de 2019. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/insolito-ficcional/>. Acesso em: 20 de outubro de 2024.

GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros. Verdadeiro, falso, fictício**. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, Jaime. **Crítica em tempos de violência**. São Paulo: Edusp, 2012.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 2012.

GRIZ, Jayme. Açúcar, Nordeste, folclore. **Brasil Açucareiro**, Rio de Janeiro, v. 71, n. 2, p. 16-20, outubro, 1967.

GRIZ, Jayme. Cartas. In: PEREIRA, João Batista; SILVA, Ivson Bruno da (orgs.). **Jayme Griz: literatura. história. Memória**. 1º ed. - Recife: EDUFRPE, 2022.

GOMES, Angela de Castro. Escrita de si, escrita da história: a título de Prólogo. In: GOMES, Angela de Castro (Org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2004.

GOMES, Alexandre; VIEIRA, João Paulo; MUNIZ, Juliana (pesq. e red.). **Povos indígenas no Ceará – Organização, memória e luta**. Fortaleza, 2007. Disponível em: [https://www.digitalmundomiraira.com.br/Patrimonio/CulturaPovosIndigenas/Livreto%20Povos Indigenas no Ceara Organizacao Mem.pdf](https://www.digitalmundomiraira.com.br/Patrimonio/CulturaPovosIndigenas/Livreto%20Povos%20Indigenas%20no%20Ceara%20Organizacao%20Mem.pdf). Acesso em: 22 dez. 2024.

GOENDER, Jacob. Prefácio. In: FICO, Carlos. **Como eles agiam**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GRUNSPAN-JASMIN, Élise. **Lampião – senhor do Sertão**: Vidas e Mortes de um Cangaceiro. Tradução de Maria Celeste Franco Faria Marcondes e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, IPHAN, p. 68-75, 1996.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11º ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IPHAN. **Dossiê Feira de Caruaru**. Redação de Bartolomeu Figueirôa. Brasília, DF: Iphan, 2009. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/dossie9_feiradecaruaru.pdf. Acesso em: 10 jan. 2025.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Tradução de Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JEDLOWSKI, Paolo. Memórias. Temas e problemas da sociologia da memória no século XX. **Pro-posições**, São Paulo, v. 14, n. 1 (40), jan./abr., 2003.

JOLLES, André. **Formas Simples**. Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Editora Cultrix, 1976.

JÚNIOR, Manuel Diégues. **O engenho de açúcar no Nordeste**. Maceió: EDUFAL, 2006.

KUJAWSKI, Gilberto de Mello. Prefácio à segunda edição. In: MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil** [livro eletrônico]. 6º ed. Recife, PE: Cepe, 2013.

KOTHE, Flávio. R. **A Alegoria**. Ática: São Paulo, 1986.

KUBITSCHKE, Juscelino. [Correspondência]. Destinatário: Claribalte Passos. Rio de Janeiro, 24 de junho de 1974. In: PASSOS, Claribalte. JK: presente de aniversário. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 14 de maio de 1980.

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

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil**. 7º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. **História, ficção, literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LOPES, Silvino. Um escritor. **Diário da Manhã**, Recife, 20 de outubro de 1941.

MATRICIANO, Carmen Lucia. Amargas e Açucaradas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 de outubro de 1977.

MATA, João Nogueira da. “Estórias de Engenho”. **Jornal do Comércio**, Manaus (AM), 11 de janeiro de 1976.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil** [livro eletrônico]. 6º ed. Recife, PE: Cepe, 2013.

MEXIAS-SIMON, Maria Lúcia; OLIVEIRA, Aileda de Mattos. **O nome do homem: reflexões em torno dos nomes próprios**. Rio de Janeiro: HP, 2004.

MICHELLI, Regina. **Viajando pelo mundo encantado do era uma vez: configurações identitárias de gênero nos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. **IV Congresso da IASPM-LA** (International Association for Study of Popular Music), Cidade do México, 2002.

NETTO, Aureliano Alves. Universo verde. **Brasil Açucareiro**, Rio de Janeiro, dezembro de 1975.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 10, dez., 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101> Acesso em: 04 de agosto de 2023.

OTTE, Georg. Rememoração e citação em Walter Benjamin. **Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 4, p. 211-223, out., 1996.

PALMIER, Hélio Benevides. Orelha. In: PASSOS, Claribalte. **Estórias de um Senhor-de-engenho**. Rio de Janeiro: Coleção Canavieira, 1976.

PASSOS, Claribalte. Reflexo. **Diário da Manhã**, Recife, 16 de março de 1941.

PASSOS, Claribalte. Princesa. **Diário da Manhã**, Recife, 28 de março de 1941.

PASSOS, Claribalte. Saraivada. **Diário da Manhã**, Recife, 06 de abril de 1941.

PASSOS, Claribalte. Murilo estava arrependido? **Diário da Manhã**, Recife, 11 de maio de 1941.

PASSOS, Claribalte. A mocinha dos Ataúdes. **Diário da Manhã**, Recife, 20 de junho de 1941.

PASSOS, Claribalte. Por quem Carlos chorava? **Diário da Manhã**, Recife, 05 de outubro de 1941.

PASSOS, Claribalte. “Saga”, de Érico Veríssimo. **Diário da Manhã**, Recife, 12 de outubro de 1941.

PASSOS, Claribalte. Angústia. **Diário da Manhã**, Recife, 26 de outubro de 1941.

PASSOS, Claribalte. Um ex-aluno da Faculdade de Direito de Recife narra ao “Diário Carioca” fatos passados no “campo de concentração” pernambucano. [Entrevista cedida ao] **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 19 de março de 1945.

PASSOS, Claribalte. “Um livro de poemas”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 29 de junho de 1947.

PASSOS, Claribalte. “Rainha do Disco” de 1952. **Carioca**, Rio de Janeiro, 1953.

PASSOS, Claribalte. História da Música Popular Pernambucana em Disco. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1960.

PASSOS, Claribalte. Villa Lôbos: Bandeirante do Sinfonismo Nativo. **Jornal das Letras**, Rio de Janeiro, outubro de 1963.

PASSOS, Claribalte. Emudeceu a voz do Nordeste. **Brasil Açucareiro**, Rio de Janeiro, maio de 1965.

PASSOS, Claribalte. Esperanças no amanhã. **Brasil Açucareiro**, Rio de Janeiro, junho de 1965.

PASSOS, Claribalte. **Música Popular Brasileira**. Recife: Editora da UFPE, 1968.

PASSOS, Claribalte. Reformulação de estruturas no rumo para o amanhã. **Brasil Açucareiro**, Rio de Janeiro, março de 1969.

PASSOS, Claribalte. Brasil: 31 de março. **Brasil Açucareiro**, Rio de Janeiro, março de 1970.

PASSOS, Claribalte. O “Ciclo da cana-de-açúcar” na obra literária de José Lins do Rego. **Brasil Açucareiro**, Rio de Janeiro, julho de 1972.

PASSOS, Claribalte. **Vultos e Temas da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1972.

PASSOS, Claribalte. A Música Popular, segundo Claribalte. **Diário da Manhã**, Recife, 12 de fevereiro de 1973.

PASSOS, Claribalte. **Estórias de engenho**. Rio de Janeiro: Coleção Canavieira, 1973.

PASSOS, Claribalte. **Universo Verde**. Rio de Janeiro: Coleção Canavieira, 1975.

PASSOS, Claribalte. **Estórias de um Senhor-de-engenho**. Rio de Janeiro: Coleção Canavieira, 1976.

PASSOS, Claribalte. **Atrás das Nuvens, Onde Nasce o Sol**. Rio de Janeiro: Coleção Canavieira, 1977.

PASSOS, Claribalte. Atrás das nuvens. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 5 de novembro de 1977.

PASSOS, Claribalte. **Ecologia**: o homem no rumo da sobrevivência. Recife: Editora da UFPE, 1979.

PASSOS, Claribalte. Elis Regina: música e vida. **Jornal do Commercio**, 2º caderno, Rio de Janeiro, 31 de janeiro/1 de fevereiro de 1982.

PERRUCCI, Gadiel. **A república das usinas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

PEREIRA e SANTOS, P. O. “Orelha”. Agosto de 1976. In: PASSOS, Claribalte. **Atrás das nuvens, onde nasce o sol**. Rio de Janeiro: Coleção Canavieira, 1977.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades no tempo, tempo das sensibilidades. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, Colloques, n.p., fev., 2005.

PESSOA, Fernando. **Aforismos e afins**. Tradução de Manuela Rocha. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2006.

PORTO, Mário Moacyr. [Correspondência]. Destinatário: Claribalte Passos. Natal, RN, 14 de fevereiro de 1974. In: PASSOS, Claribalte. *Repercussão no Brasil e Exterior das iniciativas culturais do Instituto do Açúcar e do Alcool*. **Brasil Açucareiro**, Rio de Janeiro, março de 1974.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417> . Acesso em: 05 ago. 2024.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Tradução de Monique Augras. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-215, 1992.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática: 1988.

REVISTA DE PERNAMBUCO. São João. **Revista de Pernambuco**, Publicação mensal, Recife, junho de 1925.

REZENDE, Maria José de. **A Ditadura Militar no Brasil**: repressão e pretensão de legitimidade - 1964-1984 [livro eletrônico]. Londrina: Eduel, 2013.

RINCOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RIO DE JANEIRO. **Projeto de Lei nº 1620/2022**. Ementa: Declara como Patrimônio Cultural de Natureza Imaterial da cidade a dança popular Mineiro Pau. Rio de Janeiro, RJ: Câmara Municipal do Rio de Janeiro, 17 nov. 2022. Disponível em: <https://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/scpro.nsf/0/03258C16006F0527032588FD006C817E?OpenDocument>. Acesso em: 15 de março de 2025.

RODRIGUES, Gelze Serrat de Souza Campos; ROSS, Jurandyr Luciano Sanches. **A trajetória da cana-de-açúcar no Brasil**: perspectivas geográfica, histórica e ambiental. Uberlândia: EDUFU, 2020.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. 47 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **História da vida privada no Brasil**: contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARTZ, Stuart B. **Segredos internos**: engenhos e escravos na sociedade colonial, 1550-1835. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SETTE, Hilton. A história deste livro (Prefácio). In: SETTE, Mario. **Senhora de Engenho**. 7 ed. Recife: Editora Asa Pernambuco, 1986.

SETTE, Mario. Uma formosa terra. **Revista de Pernambuco**, Recife, julho de 1925.

SILVEIRA, Eduardo. Pick-Up. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 3 de outubro de 1955.

S.M.D. Book notices. **The Hispanic American Historical Review**, Estados Unidos, vol. 56, n. 2, may, 1976, p. 366.

SOARES NETO, Raul Celestino de Toledo. **Memória e história**: os processos de institucionalização da música popular brasileira (1965-1986). 2018. 139 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

SOUTO MAIOR, Mário. **Antônio Silvino**: capitão de trabuco. 2º ed. Recife: Bagaço, 2001.

SOUZA, Alberto. **Do mocambo à favela**: Recife, 1920-1990. 2º ed. João Pessoa, PB: Alberto Sousa, 2022. Disponível em: file:///C:/Users/Professor/Downloads/Do_mocambo_a_favela_Recife_1920_1990.pdf. Acesso em: 02 maio 2025.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

VERÍSSIMO, Érico. [Correspondência]. Destinatário: Claribalte Passos. Porto Alegre, 9 de fevereiro de 1975. In: PASSOS, Claribalte. Lembrança de Érico Veríssimo. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 18 de fevereiro de 1984.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os Gregos**. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VILAÇA, Marcos Vinícius. Prefácio. Recife, novembro de 1972. In: PASSOS, Claribalte. **Vultos e Temas da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1972.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. 3º ed. Tradução de José Palla e Carmo. Portugal: Publicações Europa-América, 1976.

YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Tradução de Flavia Bancher. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

Anexos – Carta e recortes de jornais

ANEXO A – Transcrição da carta de Érico Veríssimo

“Porto Alegre, 9 de fevereiro de 1975

Meu caro Claribalte Passos:

Muitíssimo obrigado por sua carta de 14 de janeiro último, que só me chegou há quatro dias.

Aproveito esta morna tarde de domingo de carnaval para lhe escrever. Vou ler o seu *Estórias de Engenho*, que já folheei, e que me parece muito interessante, pois considero-o uma contribuição muito viva à sociologia do Nordeste. Lamento que meu tempo seja tão curto. Gosto mais de ler que de escrever. Estou às voltas com o segundo volume de minhas memórias. Tenho mais de 200 cartas, a que ainda não respondi, enfurnadas numa gaveta.

Minha casa vive cheia de visitantes, e alguns deles não telefona para saber a que horas posso recebê-los, de sorte que sou muito interrompido enquanto trabalho na minha “toca”.

Fico-lhe muito grato por suas generosas palavras sobre os meus livros. Não sei quantos anos de vida terei ainda pela frente. Já completei 69 e tenho na minha “ficha” um enfarte... bem, gostaria de ter mais uns cinco ou seis anos para fechar um ciclo (ou circo?) literário.

Sim, e de ter mais tempo para escrever aos amigos. Mais uma vez, obrigado por tudo.

Um abraço do

Érico Veríssimo.”

ANEXO B – Recortes de jornais, com a publicação dos primeiros contos de Claribalte Passos

RECUSE IMITAÇÕES, EXIGINDO O FRASCO COM ROTULO OVAL

REFLEXO

Conto de Claribalte Passos

Raquel mudava de posição, virava-se; o colchão duro parecia madeira, o travesseiro baixo. A cama patente fazia ruído.

— Que é que você tem, minha filha?

Fique quieta! — doutor Claudio falou aborrecido.

Iheres deste tipo parecem muito melhor quando contrastam duas cores solidas na confecção de seus vestidos.

"PELLE CLARA

E OLHOS AZUES"

Tomemos o caso de mulheres que offerecem um louro muito claro, principalmente as que tingiram os cabelos. São as que, por natureza, não têm a pelle muito alva e os olhos azues como as que, de verdade, são louras e claras.

Estas mulheres devem preferir fazendas em cores-pastel. A loura pintada nunca deve esquecer-se do colorido natural da sua pelle e dos olhos ao escolher as fazendas que usará.

As senhoras cujos cabelos já ficaram grizalhos podem perfeitamente continuar a usar as mesmas fazendas que compravam antes dos cabelos ficarem encanecidos.

CORES VIVAS

Mas, com isso, não deverão usar fazendas de colorido muito vivo e brilhante, como as que, porventura, usavam antes dos cabelos ficarem grizalhos.

— E' calor, papae. O sr. não está sentindo?

— Não, aqui até está fazendo frio.

Raquel virou-se para o outro lado. Duas amiguinhas lhe haviam convidado para passar o domingo na praia — sim, Janete e Sara. Ellas moravam pertinho do pharol, numa entrada à esquerda. Uma casinha pequena, baixo, juntinho da praia. Só a vivacidade de Janete valia a pena. Sara, engraçada — muito divertida — T a l v e z uns cinco minutos na varanda lhe fizesse bem... Mas, levantar-se assim tão tarde, meia-noite!... Não, não faria isso. Pelas venezianas, entrava um arzinho agradável. O calor do quarto melhorava com a ventilação. A casa de Janete. Como seria ella? Mãe dissera que era boixa, pequena, mesmo de frente da praia. Raquel virou-se para o outro lado.

Felismina bateu à porta do quarto.

Chamou:

— D. Raquel! — doutor Claudio já está tomando café. A sra. não quer ir a Olinda?...

Raquel esfregou os olhos — lembrou-se do passeio:

— Diga a papae, que já vou.

— Sim, D. Raquel.

Bem, não havia duvidas. Desta vez ia mesmo a Olinda. No domingo passado ficara em casa com dor de cabeça. Levantou-se e foi até a janella. O Céu um pouco nublado. E se chovesse? Querendo Deus, não chovia. Sete e meia. Raquel precisava vestir-se o mais breve possível. Precisava. Bateu a janella com ruído:

— Raquel?

— Que é papae?

— Feche esta janella ahí.

— Fechei agora mesmo.

— Ah, pensei que fosse o vento.

Raquel Selva morava num primeiro nadar da rua da Aurora. Descu a... meia. Pedia perdo... Raquel pensativa... va... A casa de Janete. Numa entrada à esquerda — pertinho do pharol... E dava uma coisa quando pensava no passeio. Uma coisa que não queria passar. Raquel ia chegando à entrada da rua da Inapeatriz quando um automove businon. Sentiu um arrepiu percorrer-lhe o corpo, as pernas tremendo. Ficou sem poder ver, a vista escura. Vertigem? Ou fôra um susto?...

FLORA BRAZILEIRA HERVANARIO MEDICINAL

— DE —

Militão Bivar

RUA DA AURORA N. 1055 — RECIFE — PERNAMBUCO

Especialidades: Póvilho de Guaraná. Extracto de Guaraná. Vinho de Guaraná e Genipapo. Vinho de Guaraná e Cafearana. Vinho de Guaraná e Marurê. Vinho de Guaraná e Velame. Vinho de Guaraná e Maraguama. Tintura Sanifas. Tintura Digestiva. Canellita. Tintura Anti-Diabética. Chá. Tintura Vegetal Antiseptica. Chá Recifeense — Laxativo e Purgativo.

Vendedor dos productos da "Flora Medicinal" de

J. MONTEIRO DA SILVA & CIA.

Rua S. Pedro, 32 — Rio (99.151)

PETROLINA MINANCORA

O TONICO CAPILAR POR EXCELENCIA

Imagem 1 – Primeiro conto de Claribalte, intitulado “Reflexo”, publicado em 18 de março de 1941, no *Diário da Manhã* (PE). [Acervo Hemeroteca Digital Brasileira/Fundação Biblioteca Nacional]

Princesa...

Conto de Claribalte Passos

Marlene despertou — o vento entrava suavemente pela janella do lado direito, foi até o jardim; o céu estava nublado.

As nuvens correndo, correndo. A rua muito deserta; até os cachorros de seu Quincas não latiam, voltou para o quarto. Não tinha visto ninguém na rua, ninguém, nin-

guem. O céu escuro, não haviam estrellas. Na praia ficava olhando as nuvens, o mar, a areia fina, muito fina. Carlos. Carlos... Devia visitá-lo sempre, embora na praia as palestras fôsem mais diminutas. Olinda era a praia que ele gostava mais. Ia toda semana visitá-lo. Gostava de ficar perto do pharol, jun-

Amaral Lisboa, Jayme Gomes Coelho de Magalhães, José Lafayette, Francisco Lopes Filho, Antonio Eufrazio da Silva Alexandre Esperen, Alzira Ribeiro Esperen, dr. Aurelio de Almeida Seabra, Epitacio Carícia Calvão, Lorena Fernando dos Santos, Irmã Maria de Divino Coração, Mayer Sysol Gallegu, Julia Alves Cardoso, Fadel Constantino Alleuchio, Luiz de Carvalho Aracy de Castro Carvalho, José Claudio de Farias,

to às jangadas. Conhecia o signal de Carlos. Elle um dia lhe perguntara "si prometia" — sim, naquella tarde em que conversavam pela primeira vez. O irmãozinho lhe perguntara quem era o rapaz — um collega, Totó... Carlos era um collega? Naquella tarde, O vento fechou a porta fazendo ruido. Tinha medo que todos não despartassem; viriam perguntar o que estava fazendo tão cedo. Sentou-se na cama. O que elle tinha dito naquellas cartas seria verdade? Seria? "Em Olinda eu serei as ondas e tu a praia linda". Que phrases romanticas as delle? Marlene tinha respondido? A ultima chegara a 27 de janeiro. Vinte e oito, vinte e nove... e mais uns dois dias. Tinha respondido? Mas, estava na praia. Seu Juca dissera:

— Dê-me estes papeis, você não tem para quem escrever. Já recebera muitas e só respondera uma. E' preciso primeiro pensar para responder...

(Continuava pensando como si estivesse ouvindo. Em Olinda eu serei as ondas e tu a praia linda). Elle não deixava de falar em ondas. Só quem faz versos.

Deixou-se cahir sobre a cama — as mãos nos olhos. Ainda tinha somno... Ou eram saudades das palestras... "Acho que em breve te farei feliz. Queres?" Os olhos abriam — fechavam... Por que é que não esperava? Por que? Faria sacrificios. Nas cartas elle chamava Marlene—meu anjo, querida. Minha gaiivota branca. Princesa!... Chamava princesa.

Noticias dos Estados PARAHYBA

DIA DA JUVENTUDE — VISITARA' O ESTADO O PRESIDENTE DO DASP — PELA L. D. P. — LYCEU PARAHYBANO — "MI-CAREME"

AS COMMEMORAÇÕES DO "DIA DA JUVENTUDE" NA PARAHYBA

PARAHYBA, 27 (Do correspondente) — Proseguem em ambiente de vivo entusiasmo civico os preparativos das grandes festas que a Parahyba irá promover em commemoração ao proximo Dia da Juventude Brasileira. Na reunião da Comissão Executiva, hontem effectuada sob a presidencia do sr. Janduby Carneiro, secretario do Interior, o sr. Domingues Uchôa, delegado regional do Trabalho, transmittiu oficialmente a solidariedade das classes proletarias da capital ás referidas solennidades.

VISITARA' A PARAHYBA O PRESIDENTE DO DASP

Convidado pelo interventor Ruy Carneiro, deverá visitar brevemente a Parahyba o sr. Luiz Simões Lopes Filho, presidente do Departamento Administrativo do Serviço Publico.

TORNEIO INICIO DA L. D. P.

Está marcado para domingo vindoura no campo do Cabo Branco, o torneio inicio da Liga Desportiva Parahybana.

co, o torneio inicio da Liga Desportiva Parahybana.

REABERTAS AS AULAS DO LYCEU PARAHYBANO

Com a presença de autoridades, professores e numerosos estudantes, occorreu, ante-hontem, no Instituto de Educação, a cerimonia de reabertura das aulas do Lyceu Parahybano. A lição de sapiencia foi proferida pelo sr. Alvaro de Carvalho, cathedratico daquelle estabelecimento de ensino.

"MLCAREME" NO SPORT CLUB CABO BRANCO

Assignalára, de certo, acontecimento de realce na vida social da cidade, a noitada de MLCareme que o Sport Club Cabo Branco vai realizar a 19 de abril em homenagem á data natalicia do presidente Getulio Vargas.

CASAMENTO

Effectuou-se, ante-hontem, nesta cidade, o casamento da senhorinha Eninête Soares, filha do dr. Octavio Soares, medico da Directoria de Saude Publica, com o sr. Alcindo Sotero, do commercio de nossa praça.

Imagem 2 – Segundo conto de Claribalte, intitulado "Princesa", publicado em 28 de março de 1941, no *Diário da Manhã* (PE). [Acervo Hemeroteca Digital Brasileira/Fundação Biblioteca Nacional]

deseño delle no labio superior.

EXCEPCOES
São muitas ainda as excepções.

A mulher que tem uma pelle oleosa deve usar um adstringente, em vez das loções refrescantes indicadas normalmente. A mulher que tem cabelo muito fino, sempre esvoaçando ao vento, deve usar penteados firmes, para uma apparencia mais encantadora. As que tenham covinhas no rosto devem estender o rouge até essas covinhas, sombreando-as levemente e, com isso, tornando-as mais encantadoras.

"Saraivada"

Conto de Claribalte Passos

Desde o amanhecer d. Zephinha estava afflicta. Ares de chuva, com certeza ella não tardaria, já se habituara com aquelle clima. Não havia duvida, nunca falharam os seus prognosticos. D. Zephinha era mesmo muito supersticiosa, o tempo lhe inspirava cuidados. Jeremias olhava admirado a esposa. Sentado numa preguiçosa ouvia sorrindo os "Crêdo!" de d. Zephinha. Ella dizia as coisas como si fôsse propheta... sim, uma propheta. — E' direitinho a fala do adivinhão Néco Catolé, Nyla.

— Isso mesmo pape. A fala do Catolé. E' mesmo igualzinha, até parece irmã. Eu notei desde o principio.

Jeremias Barbosa morava na segunda casa á esquerda da rua dos Pires — uma rua-

zinha pequena e muito estreita, illuminada por uma meia duzia de lampeões pintados de verde. Jeremias ficava logo ás vistas de quem vinha pela esquerda.

— Zephinha, quando é que resolves deixar esta janella?

D. Zephinha ficou assustada — não ouvira bem o que dissera o marido; fechou as venezianas e voltou-se:

— Alguem me falou?

— Sim. Perguntei quando querias deixar a janella. Por acaso queres virar astrónomo?

Quem falava era Jeremias já aborrecido com as tolices da esposa.

— Mais tarde eu digo:

— Vocês vão ver si hoje ainda não chove! Garanto como chove. Garanto.

— Quá, quá, quá! — rom-

peram em gargalhadas Nyla e Jeremias.

— Mas, que estamos vendo?

— Temos em casa uma propheta?

— Quá, quá, quá! — era a conclusão das ironias.

— Não é porque eu queira ser propheta, não, vocês podem acreditar — eu tenho razões para falar assim...

Gargalhadas. Era o que ouvia d. Zephinha. Muitas gargalhadas. Nyla, sua filha unica, acompanhava o pae naquella pandega, o rosto comprido, os olhos azues; olhos grandes, sorrindo, sorrindo, sorrindo.

— Si vocês não acabarem com essa brincadeira, EU VOU EMBORA!...

Nyla ficou pallida; puxou o pae pela camisa e falou-lhe muito serio:

— O sr. ouviu o que mãe disse? Ouviu?...

Nyla falava sem jeito. Com vontade de chorar. Arrepentida...

??

Jeremias olhou a filha; transfigurado, deixando de sorrir.

— Não tem importancia, não, eu vou falar com sua mãe. Hei de explicar-lhe que foi brincadeira; somente brincadeira. De tardezinha, sentaram-se á mesa para lanchar; um friozinho já se fazia sentir; umas gottinhas dagus cahindo do lampeão. Jeremias e Nyla estavam sentados do outro lado da mesa, pertinho da lareira.

— Zephinha, você ainda está zangada? Olhe, aquillo tudo foi brincadeira...

— Não sei. Pra que fizeram aquillo? Vocês não sabem que não gosto...

??

E' possível. Somente porque estavam rindo...

Nyla permanecia silenciosa, não gostava de se metter na conversa:

— O sr. tem culpa, papae.

A palestra cessou. Os três saboreavam uma laranjada. Um barulhozinho — um ruído de pedrinhas no telhado quebrou todo o silencio...

Os olhos de d. Zephinha encheram-se de alegria. Queria chorar — estava quasi sem poder ver. Levantou-se e chegou até a janella. Pôz-se a olhar pelo postigo.

As ruas cheias de pedrinhas muito alvas, pareciam de vidro. As ruas mal illuminadas deixavam ver o brilho diminuto dos lampeões. D. Zephinha se debruçou na janella:

— Está uma bellerá, Nyla. Vem olhar, vem. Nyla foi até á janella. Encostou-se á mãe, commovida.

— E' verdade... — disse baixinho, olhando a rua cheia de pedrinhas brilhantes como si fôsem de vidro. A rua cheia de pedrinhas. Aquillo não seria sonho?...

Recife — 1941.

Imagem 3 – Terceiro conto de Claribalte, intitulado "Saraivada", publicado em 6 de abril de 1941, no *Diário da Manhã* (PE). [Acervo Hemeroteca Digital Brasileira/Fundação Biblioteca Nacional]

“Murillo estava arrependido?...”

Conto de Claribalte Passos

(Especial para o DIÁRIO DA MANHÃ)

Passeando distraído pelo parque Amorim, Murillo admirava o verde vivo das folhagens; olhava as mangueiras tristonhas, indiferente; aquelas copas frondosas que recordavam alguma coisa; olhava sentindo um mal estar, misturado com o vento que vinha, soprando forte. Murillo diferente, as feições contrahidas. Marcara um encontro com Lauro, um velho conhecido. Tinham acertado ir ao Polytheama; Murillo pensava — o film era muito falado... O clima mudara de repente, mudara — somente um vento frio, trazendo tristeza ao coração. Tristeza. Tristeza!

Sete horas, Lauro demorando. Murillo descobriu a cabeça, uma gotinha d'agua... Chuva?... Naquelle momento Murillo lançou uma interrogação dentro em seu cerebro; perguntando a si proprio, porque não sorria como sempre; um sorriso correcto, tão natural, elegante... Tinha vontade de sair correndo — só para o povo ver que o cidadão de casemira azul estava melancólico. Tinha vontade — só para o povo ver. Sim senhor. Mas, ficar conhecido por maluco! Não, não podia ser. E

dando a saída do jornal, ávida de detalhes das enchentes.

O pessoal da redacção do Diário de Notícias trabalhou toda a noite afim de conseguir, hontem a circulação do jornal, e para acionar as machinas recorreram a todos os meios, inclusive a cooperação de um parque de diversões actualmente funcionando na cidade. Possivelmente sahirá também o Jornal do Estado, cujas officinas não foram atingidas pelas aguas.

aquella demora de Lauro... Bo-las! Quando não queria, quando não tinha necessidade, sim, “elle” vinha chamal-o para o cinema!... Elle de proposito não vinha?... Porque? Murillo não achava razão. Mas quem sabe?...

Recolheu-se num abrigo publico do parque, construido pela companhia. A chuva cahia lá fora. A's sete e meia a agua ainda cahia forte. Sua mãe pedira para não sair num dia assim nublado. D. Maria resfriada; o marido de viagem, não queria que Murillo sahisse. Um homem entrou apressado. Pisou sem querer o pé de Murillo.

— Oxente, meu senhor...
O homem voltou-se:

— Desculpe. Não foi por gosto não, meu amigo. Foi distração.

Os pingos soando forte. Porque tinha desobedecido? Mãe tinha ficado com Felismina. Precisava ir para casa. A chuva. O aguacelro estava medonho, a noite esfriando. A casa ficava longe. A chuva se despendendo certinha, grossa. Chegava a salpicar-lhe a roupa — Murillo olhava a rua. Nunca tinha acontecido isso. Nunca. Ia dormir na rua? Não, não podia ser. Aper-tou a lingua entre os dentes, fechou o nariz com os dedos. Nada. Espirrou. Murillo espirrou. Meu Deus, ia adoecer? Dez horas. Os bondes passavam cheios. Fez esforço para não chorar. Chegava a trincar os dentes, arrependido?... A chuva se despendendo certinha, grossa. Estava arrependido? Estava?

Recife, 1941 — CLARIBALTE PASSOS.

Imagem 4 – Quarto conto de Claribalte, intitulado “Murilo estava arrependido?”, publicado em 11 de maio de 1941, no *Diário da Manhã*. [Acervo Hemeroteca Digital Brasileira/Fundação Biblioteca Nacional]

“A mocinha dos Ataúdes”

Conto de Claribalte Passos

Os bondes passando, um grande movimento no Parque; muita gente entrando e saindo. Onildo ficou na entrada observando o movimento — se ao menos passasse um conhecido, qual! ele não via ninguém. Precisava de um amigo. Precisava passear acompanhado naquela noite. Coitado do Zequinha. Ficara em casa com gripe. Onildo — uma roupa branca nova, engomada; fazia gosto. Um tipo mediano, elegante; vinte e dois anos talvez.

Onildo gostava de seguir a moda, sapatos crocodilo; roupa TARTAN. Continuava observando a multidão que passava, ansiosa; batendo, empurrando. Consultou o relógio. Sete e meia. Precisava entrar. Nos domingos sempre apareciam novidades. Certa vez uma mocinha dissera: “Papae é rico, tem bungalow; eu só uso vestidos caros”... Caros? Onildo pensava — as vezes de cinco mil réis o metro, o certo é que o cartaz estava na propaganda. Essas mocinhas inventam cada coisa!...

Onildo sorrindo parecia ouvir: “Papae é rico...”

Comprou um bilhete e entrou. No interior — Roda-gigante. Polvo; teatro ao ar livre. O passeio estava animado. Muitas mocinhas passeando, boa iluminação; para completar — as bancas de CHOPP ANTARTICA... Já estava cansado, parou; parou num “ponto estratagico”. Passou uma moreninha, Onildo falou... Parecia servir. Respondera encabulada.

Uma das companheiras falou: — Lúcia!, aquele rapaz parece direito.

Onildo encontrou. Compreendeu.

a, sorrindo; foi logo perguntando quando podia ir visita-la. Lúcia procurou os dedos, a mão; não encontrou. Onde estavam os dedos? Onde? Falou:

— Não adianta... Sei que você só irá uma vez!, disse; com os olhos em gaze fininha, quasi sem poder ver. Os outros só tinham ido uma vez... Onildo prometeu visitar-lhe, não importava; “ela” dissera que a casa era pobre. Talvez ele sentisse vergonha.

Onildo tomou um OLINDA. Saltou Safo caminhando, parou; uma ruazinha escura e estreita. Notou um vulto na porta. Aproximou-se. Apertou a mão de Lúcia, tirou-a apressadamente; sentiu um cheiro exquisito. Talvez fosse do preparado que ela usava nos cabelos; devia ser isso. Onildo procurou distrai-la, olhou de repente o interior da casa; na sala umas sombras negras. E exalavam um odor identico aos dos cabelos de Lúcia, ela explicara:

— Sei que você só irá uma vez... Compreendeu. Onildo despediu-se. Um adeus sacudindo a mão, sorrindo indiferente.

Onildo entrou em casa sentindo uma coisa diferente, inexplicavel; sentou-se à mesa do seu quarto. A garganta parecia apertar. Tomou de um lapis, começou a escrever; estava emocionado. Aquelas sombras eram ataúdes!... sim, Lúcia morava numa casa mortuária. Tinha descoberto? Onildo não podia dormir... Onde estava a calma? Tinha notado, não podia continuar. Os cabelos? Nada. Era enjoara por causa dos outros — deixara-se enganar pela beleza — como os outros... Abriu as janelas. Estrelas, estrelas.

O luar pálido, muito fraguinho; sem nuvens.

Recife, 1941.

Imagem 5 – Quinto conto de Claribalte, intitulado “A mocinha dos Ataúdes”, publicado em 26 de junho de 1941, no *Diário da Manhã*. [Acervo Hemeroteca Digital Brasileira/Fundação Biblioteca Nacional]

«Por quem Carlos chorava?...»

Claribalte Passos

— Que tem você, meu filho? Sente-se! — d. Antonica falou séria.

Carlos, porém, continuou de pé, olhando-a sem falar. Uma fisionomia triste. Fazia pena. Involuntariamente a boa senhora levanta-se e olha o filho em plenos olhos.

— O que é que a senhora quer, mamãe?...

— Nada...

D. Antonica compreendera. Não queria ver o filho recordar... Não, ela não queria. Afastou-se, com a garganta apertando, quase sem poder ver. Aquilo era mesmo doloroso!...

Fazia alguns anos, naquela data, que Carlos passara uma triste madrugada. Era fim de inverno, época em que, chovia bastante no Recife e as manhãs eram frias. Mas, às vezes a primavera próxima, enviava, como precursoras, madrugadas tibiamente luminosas, ou uma hora apenas, porém tão lindas e cheias de vida que os pardais das ruas se tornam loucos de contentamento e os homens parecem embriagados. Através da

janela molhada pela água da chuva, Carlos recordava o último inverno; triste. Naquela madrugada... Para que queria pensar nisso?

— Que crueldade! — exclamou enxugando as lágrimas. Ele chorava amargamente.

As vezes lançava olhos medrosos para a porta. Medo? De quem podia ter? Carlos não achava razão. Não. Mas quando ele chorava, o nariz se tornava vermelho e molhava o lenço, que depois fazia secar numa corda, pois possuía poucos. Em toda sua vida, nunca pensou, que tão cedo passasse por tal desilusão. As lágrimas desciam. Ele as deixava correr, à vontade, pelos olhos, pelo nariz, pela boca. Parecia uma esponja embebida d'água e sempre espremida. Suplicara ao pé do altar, prometendo tudo pela vida daquela pessoa. Tudo em vão!

Carlos, tinha agora ao seu encargo uma dura tarefa. Também era comprometido. E aquilo não seria caso de polícia? Causa nenhuma, homem! Então animado, consolado, sentava-se perto da janela e falava dos estudos, de seus

seus apaixonados a Julietas, Tere-

irmãozinhos, que não sabia desprezá-los nem causar-lhes angústia. De súbito o sino da Matriz começou a tocar. Carlos adormecera, com a cabeça apoiada à mesa da sala de jantar. Delirava e os seus sonhos eram tão lastimosos como fôra aquela lúgubre madrugada; falava, como se não estivesse dormindo, de seus livros preferidos, de seus irmãos; pedia pela vida de alguém, e jurava cumprir a promessa, suplicando compaixão.

Carlos despertou sobressaltado; procurando lembrar-se. Olhou o relógio. Oito e meia. Que estivera fazendo? Uma exclamação saiu do interior da casa; da cozinha:

— Meu filho, você não vai trocar de roupa? Carlos devagarinho, foi compreendendo. Sonhara. Sentiu, que pela primeira vez seus olhos estavam secos; as lágrimas não molhavam mais, os olhos, o nariz, a boca. Fez o sinal da cruz. Precisava conformar-se.

Recife, 1941

Imagem 6 – Quinto conto de Claribalte, intitulado “Por quem Carlos chorava?”, publicado em 05 de outubro de 1941, no *Diário da Manhã*. [Acervo Hemeroteca Digital Brasileira/Fundação Biblioteca Nacional]

O TUNEL

Conto de Claribalte PASSOS

(1º LUGAR NO CONCURSO LITERÁRIO DE "A MANHÃ", DO RIO)

As mes amigas Maria Leda Ramos

O ambiente mesmo não propicia. E ali, vendendo de as costas uma criatura oca, seca, como que ressecada a ritmos. Ali, se ele subisse que ia se sentir! Talvez aquele desgosto pudesse no escritório, vissem ocasionalmente uma fadiga; entretanto, ficavam se achando indecisos. Naturalmente, que ele devia se encontrar mais ou menos num estado de super-excitabilidade mental e era isso o que a atormentava. Que era que o pai dele tinha com a vida dele? No quarto mesmo adiante o que era? Em primeiro lugar estava a sua posição de empregado antigo. Não podia deixar-se humilhar

tanto pelas outras. Passou a mão na testa encostando... — Não queria. Ora, não posso aturar mais isso. Os outros não quero. Puxa, não fiquem, com todas as mi-... amola. Bastaram alguns passos, para que ele levasse a vista... O gerente lá se aproximando, justamente no momento em que ele via. Depois conjectura.

— Marcos! Olhe — você hoje foi muito rude com o seu "chefe". Chegou até a lhe dirigir palavras mais duras e amargas. É difícil entendê-lo, Marcos!

Marcos não pôde deixar de ficar impassível, sem ha-

bitar palavras. No entanto, ao silêncio que se seguiu, achou que não devia permanecer numa situação de desequilíbrio. Era necessário, pelo menos, dizer alguma coisa.

— Que é que o senhor entende? Ora, senhor! Ah! o senhor também!

O gerente teve impulso de raiva e o tratamento, mas absteve-se. Limitou-se a sorrir. Silenciosamente e deu "uma volta" para sem ruído... Porém, a sua super-excitabilidade, subvertida uma palavra solta, quando viu sair Marcos de dentro da sala. O rapaz retirava-se com uma satisfação, fingendo um pouco de ar no rosto com um jorral de água. O gerente olhou-o, inchando a cabeça: — Ora, esse rapaz... Que será que ele é tão...

O Existencialismo:

Marcos seguiu rumo a uma rua movimentada, numa procura fora do comum. Perdido dentro à multidão como por instinto, batia num e noutro, indistintamente. Era não distinguia entre "da liberdade" e "empurrar". Nesses casos a delirante parecia reduzir-se a uma questão banal. A não ser que imaginava ele agora, um tanto afogado e cheio de água, uma interpretação seria. A sua impressão era que quanto mais avançava, mais a multidão aumentava e ele tinha a certeza de que se achava num "túnel".

— Ele, porém, sempre se absteria de aprofundar essas coisas, mas dada a sua tendência natural a tornar sempre mais nome, melancolia, daí depois imprensado no momento. Fez-lhe-se, por um instante, numa reflexão profunda. Via por outra, uma corrente de ar quente achava-se nas suas pernas e logo outra do ar frio. Marcos ia mergulhado num pensamento sem fim. Pensava e andava. As suas pernas exerciam aquele movimento contínuo, o seu cérebro trabalhava, silenciosamente, perdendo-se em divagações. Havia perfeita continuidade entre a vida das pernas e a função de pensar. Ele caminhava num desassossego constante, para um e outro lado, em vão, algum alívio, mas sempre uma sensação ligada que fosse... E, de repente, observou atentamente, se a cada instante, tudo se renovava da mesma maneira. "Olha, você hoje foi..." As palavras do gerente vinham soltas à sua mente, ele até via dentro as palavras e o rosto vermelho do homem. Era como se estivesse vendo um estado de alteração, agora, era o choque das duas coisas, agora — aquilo que ele estava sentindo lá dentro — como se fosse uma dor fina, entrecorta-

...mas uma dor fina, entrecorta... Depois uma corrente de relâmpago, ele olhava fixamente, via a boca abalada, uma pequena vermelha no nariz; ele passou a mão nos olhos, alterado, segundo a figura, feições contraindo, roupa de madeira sem corcuro... Arrastou as pernas para o ar e parecia boquiaberto; mas estava apenas procurando facilitar a respiração. Era compreendida por instinto. Marcos continuava a andar apressadamente, correndo mesmo. — e as pernas lhe davam a impressão que estavam saindo, arrastando o seu corpo todo, levando-se tanto dali. Um lugar, que não lhe era dado imaginar... Oh, Deus! — e como podia comparar de tanta coisa naquelas condições? Faltava um calor interno; ao seu corpo vinha a sensação de que haviam colado pedaços de madeira. Ah! talvez por isso fosse estranho. Ele ia numa linha, numa estrada impetuosa; numa velocidade que o deixava insensível à vida exterior, levando-o longe, longe... Ouvia pequenos ruídos; talvez das rodas da margem do caminho, batendo de leve nas rodas da locomotiva e na madeira do vagão. Jantares que se abriam e fechavam — os trens entravam e saíam das "túneis". Marcos se sentia perdido, atropelado... Tinha a impressão que havia de novo se perdido, atropelado, sentindo a sensação de um corpo estranho. Marcos naquele momento sentiu raizem tinha medo de cair um "diferença". Faltava calor, mas ele agora já não podia sentir nada, nem mesmo a dor, extremamente dolorosa, na cabeça antes de morrer — a sensação de morte. As pernas ficaram num estado de morte, e a sensação de morte.

(Conclui-se na 8ª página)

O TUNEL

(Conclui-se da 8ª página)

fastamento de um veneno; moradia os labios, como que para abafar o próprio choro. Como se se encontrasse no inferno. Sim, era talvez num lugar assim que ele se achava. Continuava em pressa e pensando... As suas idéias se perdiam, fugiam para distâncias ilimitadas, penetrando fundo na penumbra cheia de cintilações. Seguiu a rua em fora, numa velocidade de passar. Parecia um autêntico louco. A sensação que ainda o assaltava naquele momento, era como se estivesse em sonho. Como se ele se atirasse de um edifício muito alto, numa noite de escuridão profunda e fosse descendo aos poucos — sentindo um frio esquisito no estômago, lentamente... Descendo sempre, com pressa, vertiginosamente; sem saber onde, afinal, iria cair. Os seus olhos só davam conta, das cintilações. Marcos se espantava — nunca sentira as pernas numa mobilidade igual! Arremessou outra vez os braços para o ar, procurando respirar. Uma corrente

de ar quente, outra de ar frio; parecia uma mudança sucessiva de anúncios luminosos. Sucedeu outro momento de silêncio. Escutou-se outra vez. "Palavras duras e amargas!" Depois o rosto vermelho do gerente... A locomotiva ainda se achava em marcha com grande barulho adquirindo ainda mais velocidade. E, daí, pouco estava a correr como antes. Ele estava percebendo bem agora. O choque, a sensação de frio naquela queda brusca, estava diminuindo de intensidade. Evidentemente, a marcha começou a diminuir. Marcos sentiu uma coisa estranha; uma sensação desagradável aos ouvidos, como uma máquina que soltasse um apito prolongado e agudo. Ele ia agora, cada vez mais devagar. O ar tinha um gosto travoso. Oh, meu Deus! Ele estava percebendo melhor. Sua voz, julgava Marcos, nunca estivera tão clara. Ainda mesmo que o quisesse — repetiu ele — não podia continuar. Uma cancela começava a dominar, ao passo que neste momento, com os olhos quase fora das órbitas, querendo saltar, — ele com um pé à frente,

estacou... Parara assim, transfigurado, sentindo-se incapaz de continuar; resfolegando como uma locomotiva em cujos pistons o vapor se havia esgotado. Não deixava de ser absurdo, sem dúvida; mas, olhando bem, não era ainda inteiramente absurdo. Para falar a verdade, a pura verdade — se havia recostado num banco do jardim público. Extenuado, ele apertou os olhos com as mãos. Sentiu-se apenas um pouco gasto, — seu rosto conservava ainda a melancolia dos primeiros choques, através das marcas de fadiga. Durante aqueles segundos, procurando refazer-se, o seu rosto, parado, petrificado, afigurava-se-lhe a face humilhada de um degradado. Reconhecendo, agora, que era de novo, o empregado que discutira no escritório. Marcos sentiu, sem querer, um sentimento de piedade para consigo mesmo. Olhando compadecido para as mãos, os calçados cobertos pela poeira. Puxou de um pequeno espelho e, quase se assustou. As faces extenuadas apavoraram-no. Porém, começou a olhar os labios com a língua e falou: — Terá sido gonho?... Suas palavras, sua expressão modificada, tranquilizaram-no. Ora, acho que não estou louco, não. Mas também me parece que vou ficar experimentando uma sensação dessa luta. Tenho a certeza disso, por menor que seja... Nem sequer teve um rito. Mas bastante sério, suspirava apenas sacudindo a cabeça. Uma corrente de ar quente, outra de ar frio... Uma lufada de vento. Depois de tudo, ele sentiu que aquilo era repouso.

Imagem 7 – Conto de Claribalte, intitulado “O Túnel”, publicado em 18 de setembro de 1949, no *Diário de Pernambuco*. [Acervo Hemeroteca Digital Brasileira/Fundação Biblioteca Nacional]