



Universidade Estadual da Paraíba
Centro de Educação
Departamento de Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Literatura e
Interculturalidade

Hudson Marques da Silva

Poética das Ruínas em *Terra de Caruaru*
- estruturas fundantes da cidade literária no romance de José Condé -

Campina Grande-PB
2016

Hudson Marques da Silva

Poética das Ruínas em *Terra de Caruaru*
- estruturas fundantes da cidade literária no romance de José Condé -

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade – PPGLI – da Universidade Estadual da Paraíba, Área de Concentração em Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura e Hermenêutica, como requisito parcial para o cumprimento às exigências para a obtenção do grau de Doutor.

Orientador:
Prof. Dr. Eli Brandão da Silva

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

S586p Silva, Hudson Marques da
Poética das ruínas em Terra de Caruaru [manuscrito] :
estruturas fundantes da cidade literária no romance de José Condé
/ Hudson Marques da Silva. - 2016.
196 p. : il.

Digitado.
Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) -
Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2016.
"Orientação: Prof. Dr. Eli Brandão da Silva, Departamento de
Letras e Artes".

1. Análise literária 2. Romance - Estrutura fundante 3.
Interdiscursividade 4. Literatura I. Título.

21. ed. CDD 801.95

Hudson Marques da Silva

Poética das Ruínas em *Terra de Caruaru*

- estruturas fundantes da cidade literária no romance de José Condé -

Tese apresentada como exigência parcial para a obtenção do grau de Doutor em Literatura e Interculturalidade à comissão julgadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba.

Aprovada em 07 / 12 / 2016

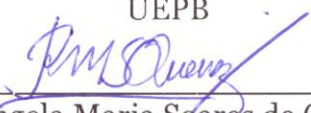
BANCA EXAMINADORA



Eli Brandão da Silva (orientador)
UEPB



Antonio Carlos de Melo Magalhães
UEPB



Rosângela Maria Soares de Queiroz
UEPB



João Marcos Leitão Santos
UFCG



José Edilson de Amorim
UFCG

*À minha maior preciosidade, meu
querido filho Théo.*

À minha princesa, Thaysa Lira.

*A todos os que incentivaram e
inspiraram a invenção de Terra de
Caruaru.*

Agradecimentos

A gratidão merece sempre ser cultivada e expressa. Em nossa trajetória existencial, nada é possível sem a ajuda de pessoas que se tornam essenciais para a realização de sonhos, pessoas das quais jamais me esquecerei e a quem serei eternamente grato:

Minha esposa, **Thaysa Lira**, cúmplice em todos os momentos, ouvinte e leitora das minhas ideias, trazendo críticas importantes para seu refinamento. Te amo, sempre!

Meu orientador, **Eli Brandão**, um ser humano extraordinário! Com sua marcante humildade e simplicidade, tornou-se amigo para todas as horas, fornecendo críticas e sugestões valiosíssimas durante a elaboração desta tese, e por quem tenho profunda admiração. Obrigado, sempre!

Professor **Antonio Carlos de Melo Magalhães**, companheiro desde o mestrado, quando foi meu orientador, crítico indispensável de nossas pesquisas, referência intelectual, mas também um amigo sempre disponível e, sem dúvida, o principal responsável por todo meu percurso na pós-graduação. Obrigado, sempre!

A querida professora **Rosangela Queiroz**, que, no exame de qualificação, sabiamente forneceu excelentes sugestões para o aprimoramento desta tese, além de uma revisão cuidadosa que aprimorou substancialmente a qualidade textual. Muito obrigado!

Os examinadores externos, Prof. **João Marcos** e Prof. **José Edilson**, que se dispuseram a avaliar criteriosamente esta tese. Muito obrigado!

O Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Pernambuco – *campus* Belo Jardim, por ter sempre me apoiado nas empreitadas acadêmicas, concedendo o afastamento para estudos que tornou possível a realização desta pesquisa, especialmente **João Almeida**, **Leide Freitas**, **Edneide Lopes e Almerinda Miranda**. Muito obrigado!

Minha família, presente em todos os momentos, especialmente minha querida mãe, **Eunice Marques**, meu querido pai, **Elias Marques** (*in memoriam*), meus irmãos, **Eli**, **Edna**, **Edva** e **Robson**, e meus cunhados, **Marcone** e **Lindoval**. Muito obrigado!

Amigos incentivadores e revisores desta pesquisa, **Davi Gouveia**, **Josimere Maria**, **Paulo Henrique Guedes** e **Madson Diniz**. Muito obrigado!

Os professores do PPGLI, pela amizade e contribuições teóricas, especialmente os que conduziram as disciplinas do doutorado, **Sudha Swarnakar**, **Sebastien Joachim** e **Luciano Justino**. E também aqueles que

contribuíram com sugestões e críticas nos Seminários de Pesquisa do PPGLI, **Elisa Mariana, Geralda Medeiros e Diógenes Maciel**. Muito obrigado!

A secretaria do PPGLI, representada pela querida **Aldaiza Brito (Alda)**, que sempre nos “socorreu” em todas as circunstâncias, evitando burocracias desnecessárias e nos recebendo de forma amistosa. Muito obrigado!

Todos os colegas de turma, pelas partilhas acadêmicas e descontrações que tornaram os convívios leves e divertidos: **Ediliane, Gilda, Lepê, Rodrigo, Luciano, Duílio e Felipe**. Muito obrigado!

“Evoco, isto sim, Caruaru dos meus tempos de menino, quando, na década de vinte, o algodão fazia as primeiras fortunas e começava a empurrar a cidade para a frente.”

José Condé

“Nós os romancistas somos os juizes de instrução dos homens e de suas paixões.”

Emile Zola

“A literatura conta histórias que a história escrita pelos historiadores não sabe, não quer ou não pode contar.”

Antônio Esteves

“O segredo da Verdade é o seguinte: não existem fatos, só existem histórias.”

João Ubaldo Ribeiro

“O romance é verdadeiro graças à sua liberdade de compreender tudo e dizer tudo, é livre porque toca de imediato a totalidade da vida, cujos segredos ele conhece por instinto.”

Marthe Robert

Resumo

Tentar decifrar as estruturas fundantes que fazem de *Terra de Caruaru* (1960), de José Condé, um *romance de fundação fragmentado* é o objetivo central desta tese. Referem-se às estruturas fundantes as bases formadoras do interior pernambucano retratadas no romance: o patriarcalismo rural, o modelo casa-grande e senzala, o espoliamento dos índios, as condições climáticas, o Catolicismo como religião dominante, a urbanização, o advento do comércio e da estratificação social, o coronelismo, as oligarquias, o filhotismo, etc. Como procedimento de análise, parte-se em busca de estabelecer articulação interdiscursiva entre o texto literário e determinados aspectos históricos, sociais, políticos e ideológicos, destacando especialmente relações plausíveis na interface entre literatura e história. Para isso, inclui-se ao percurso metodológico uma interconexão da matéria de extração histórica contida no romance com o formato narrativo de José Condé, que tem revelado, desde suas primeiras obras, certa tendência a uma fragmentação pluridiscursiva e cuja associação com o conceito de “ruínas” de Walter Benjamin (1984) gera a possibilidade de capturar uma Caruaru “escovada a contrapelo”, vista sob diversos ângulos (BENJAMIN, 1994). O termo “ruínas”, metáfora inaugurada por Benjamin, não somente reporta às ruínas históricas, mas a todos os fragmentos, os cacos, os estilhaços deixados como vestígios do passado. Esta tese compõe-se então de quatro capítulos. **História, Literatura e a Poética Condeana** trata das tensões entre literatura e história, sobretudo em como a obra de José Condé pode ser vista a partir das perspectivas de Paul Veyne, Michel de Certeau, Hayden White, Linda Hutcheon e Walter Benjamin. Em **Estruturas Fundantes I**, analisam-se as bases fundadoras da Caruaru literária, com destaque para a transição do ruralismo à urbanização, sua fundação, o impulso econômico e as manifestações artístico-culturais e religiosas. Em **Estruturas Fundantes II**, debate-se sobre a máquina dos discursos e do poder, sobre a figura do coronel, que é marcante no romance, e como se dá seu declínio a partir de um processo de conscientização do povo caruaruense. Finalmente, em **Estruturas Fundantes III**, abordam-se as personagens subalternas, com vistas para a sua potência e imprescindibilidade na composição do enredo, bem como se verifica sua forma narrativa em ruínas (fragmentada, multifocal, não-linear). Como resultado, verificou-se que o romance estabelece interdiscursividade com ensaios historiográficos a respeito das estruturas fundacionais do Brasil, sendo, pois, um *romance de fundação*, mas com uma narrativa fragmentada e multifocal peculiar que visibiliza o subalterno e rompe com a convenção narrativa linear.

Palavras-chave: Romance de Fundação, História, Interdiscursividade, Fragmentação.

Abstract

To clear up the foundational structures that make *Terra de Caruaru* (1960), by José Condé, a *fragmented novel of foundation* is the main goal in this thesis. The foundational structures refer to the main structural bases of the countryside of Pernambuco that is portrayed in the novel: the rural patriarchy, the casa-grande and senzala system, the dispossession of native Indians, weather conditions, Catholicism as a dominant religion, urbanization, the advent of trade and social stratification, coronelism, oligarchies, nepotism, etc. As an analysis procedure, it promotes an interdiscursive articulation of the literary text with some historical, social, political and ideological aspects, emphasizing plausible relationships in the interface between literature and history. For that, it includes a study of the historical content into the novel and this writer's literary aesthetics, which has revealed, since his first works, a trend to fragmentation and plural discourses, which can be associated with the concept of "ruins" by Walter Benjamin (1984). These narrative fragments generate the possibility of capturing a historical view of Caruaru "brushed against the grain" (BENJAMIN, 1994). The term "ruins", which is a metaphor created by Benjamin, refers not only to historical ruins, but also to all the fragments, the smithereens, the shrapnel left as traces of the past. This thesis presents four chapters. **History, Literature and Condean Poetics** treats of the tensions between literature and history, especially in how José Condé's work can be seen from Paul Veyne's, Hayden White's, Linda Hutcheon's, Carlo Ginzburg's and Walter Benjamin's perspectives. In **Foundational Structures I**, it analyzes the bases that formed the Caruaru city portrayed in the novel, particularly the transition from its predominant rurality to urbanization, its origin, the economic boost and its religious, artistic and cultural events. In **Foundational Structures II**, it debates the roles of discourses and power, focused on the figure of the *coronel*, who is emphasized in the novel, and how his decay takes place after a process of the Caruaru people's awareness. Finally, in **Foundational Structures III**, it approaches the subaltern characters, considering their potency and indispensability to the composition of the plot, as well as it analyzes the novel narrative form (fragmented, multifocal, nonlinear). As a result, it was verified that the novel establishes interdiscursivity with the historiography on foundational structures of Brazil, being, therefore, a *novel of foundation*, but with a peculiar fragmented and multifocal narrative that make the subaltern visible and breaks with the linear narrative convention.

Keywords: Novel of Foundation, History, Interdiscursivity, Fragmentation.

Résumé

Tenter de déchiffrer les structures fondatrices faisant de *Terra de Caruaru* (1960), de José Condé, un *roman fondateur fragmenté* c'est l'objectif central de cette thèse. Les bases formatrices de l'intérieur de Pernambuco traitées dans le roman font référence à des structures fondatrices: le patriarcalisme rural, le modèle « maison des maîtres (casa-grande) » et « case des esclaves (senzala) », la dépouille des indigènes, les conditions climatiques, le Catholicisme en tant que religion dominante, l'urbanisation, l'avènement du commerce et de la stratification sociale, le « colonelisme (système politique brésilien sous la Vieille République) », les oligarchies, le favoritisme, etc. En tant que procédure d'analyse, on cherche à établir une articulation interdiscursive entre le texte littéraire et certains aspects historiques, sociaux, politiques et idéologiques, en soulignant spécialement les relations plausibles dans l'interface entre littérature et histoire. Pour cela, on inclut sur le parcours méthodologique une interconnexion de la matière d'extraction historique trouvée dans le roman, avec le style narratif de José Condé, révélant, depuis ses premières œuvres, une certaine tendance vers une fragmentation « pluri-discursive » et dont l'association avec le concept de « ruines » de Walter Benjamin (1984) rend possible la capture d'une Caruaru « brossée à contre-poil », vue depuis des angles divers (BENJAMIN, 1994). Le terme « ruines », métaphore inaugurée par Benjamin, ne rapporte pas qu'aux ruines historiques, mais à tous les fragments, les morceaux, les éclats, laissés comme des vestiges du passé. Cette thèse est composée alors de quatre chapitres. **Histoire, Littérature et la Poétique Condéenne** traite des tensions entre littérature et histoire, surtout de la manière dont l'œuvre de José Condé peut être vue à partir des perspectives de Paul Veyne, Michel de Certeau, Hayden White, Linda Hutcheon et Walter Benjamin. Sur **Structures Fondatrices I**, on analyse les bases fondatrices de Caruaru littéraire, l'accent mis sur la transition du ruralisme vers l'urbanisation, sa fondation, l'impulsion économique et les manifestations artistico-culturelles et religieuses. Sur **Structures Fondatrices II**, on débat à propos de la machine des discours et du pouvoir, sur la figure du colonel, très prononcée dans le roman, et comment son déclin se produit à partir d'un processus de conscientisation du peuple de Caruaru. Finalement, sur **Structures Fondatrices III**, on aborde les personnages subordonnés, ayant en vue leur puissance et importance dans la composition du scénario, bien comme on vérifie son style narratif en ruines (fragmenté, multifocal, non linéaire). Comme résultat, on a vérifié que le roman établit une interdiscursivité avec des essais historiographiques à propos des structures de fondation du Brésil, étant, alors, un *roman fondateur*, mais avec une narrative fragmentée et multifocale particulière rendant visible le subordonné et rompant avec la convention narrative linéaire.

Mots-clés: Roman Fondateur, Histoire, Interdiscursivité, Fragmentation.

Sumário

Introdução	12
Capítulo 1 - História, Literatura e a Poética Condeana	
1.1 Tensões entre narrativas ficcionais e históricas	22
1.2 José Condé e os retratos de Caruaru.....	36
1.3 <i>Terra de Caruaru</i> e o romance histórico.....	50
Capítulo 2 - Estruturas Fundantes I: do campo à cidade	
2.1 “No começo: simples rancho”	65
2.2 “A cidade crescia naqueles anos da década de vinte”.....	78
2.3 O entre-dois-mundos das estruturas fundantes I	91
Capítulo 3 - Estruturas Fundantes II: tirania e indignação ética	
3.1 João Teixeira da Preguiça, Ulisses e Ariosto: a tirania em três faces.....	98
3.2 A reviravolta de José Bispo.....	108
3.3 Chico Lima e a intervenção jornalística em favor da ética social.....	113
3.4 Reinaldo: “um Corpo sem Órgãos”	118
3.5 A virada social e a morte do Caruaru velho	123
Capítulo 4 - Estruturas Fundantes III: subalternos e ruínas	
4.1 Subalternidade na formação de Caruaru	133
4.2 “Onde já se vira mulher fumar em público?”	147
4.3 Estilhaços das estruturas fundantes.....	160
Conclusões	175
Referências	181
Apêndice	192

Introdução

A matéria de extração histórica, a fundação de povos e nações, bem como a representação de cidades, encontram nas narrativas literárias um forte potencial para a construção do imaginário histórico coletivo, o que pode ser verificado desde a epopeia clássica até a literatura pós-moderna.

Na Atenas do século VIII a.C., registraram-se em forma escrita os versos do famoso poema épico, a *Ilíada*.¹ Herança de uma tradição oral que sobrevivera ao longo de séculos, os versos narram o desfecho da Guerra de Troia, que durara cerca de 10 anos. O suposto episódio histórico teria ocorrido no século XII a.C., portanto, quatro séculos antes da composição do poema. Repleto de dialetos e mitologias, sobretudo com a intervenção de deuses e semideuses, a *Ilíada* tornou-se um ícone da cultura greco-romana, com incidências inclusive sobre seu modo de fazer tanto literatura quanto historiografia.

Na tradição greco-romana, o fim da Guerra de Troia implica simultaneamente o desaparecimento de uma cidade que fora destruída pelos gregos. Não se sabe ao certo se Troia de fato existiu ou se não passa de uma criação do universo lendário e literário, não obstante as especulações sobretudo do arqueólogo alemão Heinrich Schliemann, que estabelece o sítio de Hisarlik, na Anatólia, como uma possível localização da cidade. Mas a hipótese não foi comprovada. Nas escavações, descobriu-se uma série de cidades que, no decorrer do tempo, foram sendo construídas sobrepostas umas às outras.

Independentemente da existência ou não de Troia, as construções narrativas sobre a cidade podem gerar dois pontos de vista: primeiro, caso a cidade realmente tenha existido, ela só é bastante lembrada e mencionada hoje graças à sua imortalização no tecido literário da epopeia clássica. Segundo, ainda que Troia não tivesse existido, não seria, por isso, menos importante, na

¹ Os dados sobre a composição da *Ilíada* foram extraídos da recente pesquisa de Altschuler *et al.* (2013).

medida em que, ao entrar na cena literária, passa a existir indistintamente na memória coletiva².

A destruição da cidade de Troia prenuncia -ou alimenta a ideia sobre- a invenção de outras nações, a partir da personagem Eneias (primo e principal tenente de Heitor), que consegue escapar do massacre e ressurgue, muito tempo depois (no século I a.C.), na *Eneida* de Virgílio. Nesse outro poema, que representa uma continuação do anterior e que fora encomendado pelo imperador Augusto como projeto nacionalista, forjador da glória e do poder romanos, Eneias assume o papel de um herói que, guiado pelos deuses à península itálica, revela seu destino: a fundação da nação romana. Eneias é, segundo a lenda, o antecessor do fundador da própria cidade de Roma: Rômulo, e de seu irmão, Remo, como consta em *Ab Urbe condita*, de Tito Lívio.

Essa breve incursão pela epopeia clássica, com vistas para as cidades de Troia e Roma, intenta tão-somente frisar que a imortalização de cidades e a invenção de nações nas construções narrativas literárias não constituem fenômenos tão recentes, pois emergem desde as principais fontes originárias da literatura ocidental. Integra-se aos textos literários fundacionais, portanto, a gênese de povos e nações, como se pode também identificar no Abraão bíblico.

Verificadas também na produção literária moderna, as cidades aparecem, talvez com maior vigor, com o advento do gênero romanesco, no qual passam então a ser projetadas nos mais diversificados contextos históricos e suas narrativas começam a proporcionar desde descrições espaciais mais detalhadas até o movimento social encenado pelas personagens e tramas que as integram.

Retratos dessa natureza podem ser verificados na Londres de Dickens, na Paris de Victor Hugo e Zola, na São Petersburgo de Dostoievski, na Buenos Aires de Borges, no Rio de Janeiro de Lima Barreto, na Ilhéus de Jorge Amado, entre tantas outras.

Nesse aspecto, a cidade de Caruaru, localizada no agreste pernambucano, foi contemplada, ao se tornar também cenário literário na obra de José Condé, notadamente no romance *Terra de Caruaru*, de 1960, que traz para o universo ficcional suas origens, a transição de fazenda à cidade, suas

² O conceito de existência aqui reporta à arte como imitação da vida, à literatura e à linguagem como potenciais criadores de “mundos” ou “mundos do texto” (RICOEUR, 1989).

tradições e uma visão global de sua configuração sociopolítica e geográfica durante a década de 1920, incluindo descrições autênticas de sua paisagem urbana na época. Consiste, pois, em um projeto literário fundacional.

Não obstante a notória relevância do trabalho do escritor, o sobrenome Condé tem sido negligenciado no cenário literário nacional e, em sua cidade natal (Caruaru), não passa de um logograma, reconhecido apenas como nome de rua e de repartição pública.

No que diz respeito à sua obra, a situação agrava-se ainda mais: sobre ela, pouco se leu, quase nada se sabe. Ratifique-se que, de suas 12 obras, apenas *Terra de Caruaru* recebeu nova edição em 2011. As demais continuam fora de edição há pelo menos 27 anos, sendo raramente encontradas em alguns sebos espalhados pelo país.

Dessa ausência de José Condé no cenário literário tanto nacional quanto local, nasceu a pesquisa de Costa (2013), para refletir sobre os motivos por que o nome do escritor não compõe o “cânone” literário brasileiro, o qual, segundo o pesquisador, tem se mantido um tanto manipulado por forças políticas e institucionais e que, no caso de José Condé, poderia estar relacionado ao próprio caráter discreto do escritor, que, ao divulgar obras de vários outros nomes da literatura brasileira em seu ofício como jornalista literário, não envidou esforços para promover sua própria obra.

Ao se aproximar das conclusões de sua pesquisa, Costa denuncia a inexistência hoje de uma fortuna crítica sobre a obra de José Condé, a qual “[...] não recebeu mais que alusões críticas em artigos esparsos, publicados em jornais, revistas literárias e nos próprios livros do escritor” (COSTA, 2013, p. 281).

Com base nisso, algumas indagações podem ser levantadas, tais como: em que consiste a poética condeana? Quais os principais temas desenvolvidos em sua obra e como se configura sua estética literária? Essas interrogações foram a motivação inicial para o interesse em estudar a obra de José Condé, haja vista a relevância e a urgência de iniciar uma fortuna crítica sobre o seu legado literário.

Ainda em 2013, conduziu-se a primeira pesquisa para revelar -ainda que parcialmente- a poética condeana, com o trabalho dissertativo de Gouveia (2013), no qual se discute a representação do espaço na literatura e se propõe

uma topoanálise (análise do espaço literário) do romance *Terra de Caruaru*, um recorte interessante que também poderia -e deveria- se estender para outras obras do escritor, haja vista a relevância desse tema em sua *poiesis*.

Todavia, persiste ainda uma grande inquietação, relacionada ao projeto literário de José Condé, registrado em metade de sua obra, sobre representar sua cidade natal, gerando assim o problema desta pesquisa: em que consiste esse projeto condeano dos retratos de Caruaru?

Ao verificar suas obras, percebe-se que as respostas para essa interrogação transitavam pelos estudos das relações entre ficção e realidade, mais especificamente entre literatura e história. Nota-se na obra do escritor um claro empreendimento na matéria de extração histórica ou na recuperação do seu tempo de infância, como ele próprio anuncia: “o retrato de um tempo que não existe mais” (CONDÉ, 2011, p. 20).

Desde *Caminhos na Sombra* (1945), sua primeira obra publicada, seguida de *Histórias da Cidade Morta* (1951), *Os Dias Antigos* (1955) e, principalmente, *Terra de Caruaru* (1960), José Condé viria desvendar, dentre outros aspectos, um retrato histórico, antropológico e sociopolítico do interior pernambucano durante a virada do século XIX para o século XX, com a abolição da escravatura e a gradativa transição do campesinato para a urbanização.

Ao refazer o percurso trilhado pelo escritor na representação literária de Caruaru, elegeu-se o romance *Terra de Caruaru* como *corpus* de análise, por representar sua obra-prima em termos de consolidação desse projeto, conforme abordado no primeiro capítulo desta pesquisa.

Como norte deste trabalho, portanto, está a articulação de aspectos históricos, sociais, políticos e ideológicos com o texto literário, sobretudo na interface entre literatura e história, a fim de verificar como o problema *externo* -extratextual, presente na sociedade- é desdobrado no romance enquanto elemento *interno* -na narrativa (CANDIDO, 2010).

Neste estudo, o romance *Terra de Caruaru* é visto como uma narrativa pluridiscursiva que, ao demonstrar uma peculiar fusão entre literatura e história, desfaz os antagonismos convencionais entre ficção e realidade, comuns ao “saber tácito” (ISER, 2002).

Mesmo com seu enredo e a maioria de suas personagens no terreno ficcional, a obra acaba por resgatar -enquanto fator *externo*- e criar -enquanto

elemento *interno*- as principais estruturas formadoras da cidade de Caruaru, tais como as bases de sua origem, de sua organização sociopolítica e formação geográfica no período referenciado: a origem da cidade, na segunda metade do século XVIII, e sua configuração social na década de 1920, chamadas aqui de *estruturas fundantes*. Os conflitos do interior pernambucano entre colonizadores, escravos e índios, típicos da colônia, e o processo de modernização -urbanização, comércio, embates políticos e sociais- do início do século XX estão entre seus principais temas e a tornam uma espécie de metonímia da história do Brasil.

O romance inclui ainda personagens históricos e episódios da experiência pessoal do escritor simultaneamente (con)fundidos com personagens e trama ficcionais, tornando ainda mais tênue a interconexão entre literatura e história.

Ergue-se, assim, uma cidade que se equilibra entre rural e urbano, arcaísmo e modernidade, denunciando a decadência de um sistema moral que tem a figura do coronel³ em seu cerne. A obra promove um *insight* dos construtos imagético-discursivos do poder, das estruturas sociais e mentais da formação do interior pernambucano.

Em virtude da contundência temática e da carência de uma fortuna crítica sobre a obra de José Condé, nasce o principal objetivo desta tese: decifrar as principais *estruturas fundantes* que fazem de *Terra de Caruaru* um romance de fundação fragmentado. Em outros termos, identificar e discutir as bases estruturantes da sociedade representada no romance e sua relação com a história e a forma narrativa.

No âmbito de seu conteúdo, como dito, visa-se uma leitura histórica, política e social, com vistas para a matéria de extração histórica retratada e as ideologias por trás dos discursos capturados pelas malhas das letras. Quanto à sua forma, propõe-se desvendar sua distribuição narrativa dos retratos de Caruaru, apontada como um formato narrativo *sui generis* ao recuperar, de forma fragmentada, por “micro-histórias”, fragmentos históricos, sociopolíticos e geográficos em alguns aspectos não contemplados pelas ciências e em outros aspectos identificados nos clássicos ensaios acerca da formação do Brasil.

³ O termo “coronel” é utilizado aqui em referência à estrutura de poder privada (o coronel) sobre o poder público, tendo como fortes características o mandonismo e o apadrinhamento.

Trata-se então de uma representação literária recuperadora da história em “ruínas”, termo que remete a uma metáfora inaugurada por Walter Benjamin (1984), segundo a qual o tempo e o espaço são fragmentados. Portanto, da história, só restam fragmentos, estilhaços, cacos, ruínas, conforme representado desde a arte barroca (BENJAMIN, 1984).

Nesse âmbito, mediante os fragmentos ou o que se chamará aqui de *micro-histórias literárias*, inauguradas em seus contos e novelas precedentes, José Condé espontaneamente remonta às principais bases estruturantes do interior pernambucano de forma fragmentada ou em “ruínas”. Vale ratificar que esta pesquisa busca analisar as estruturas fundantes e as micro-histórias literárias configuradas na poética de José Condé, por meio de procedimentos interdiscursivos (RIFFATERRE, 1984)⁴, tendo em vista ressaltar relações entre o romance *Terra de Caruaru* e ensaios historiográficos.

Para alcançar o objetivo proposto, o percurso metodológico dar-se-á da seguinte forma:

O primeiro capítulo procura alicerçar as bases teóricas, o ponto de partida para a tese, ao iniciar uma discussão sobre as fronteiras entre literatura e história. Considerando desde a concepção aristotélica sobre a distinção entre o poeta e o historiador, em diálogo com os principais teóricos da filosofia da história moderna, com destaque para Paul Veyne, Walter Benjamin, Hayden White e Linda Hutcheon, narrativas históricas e literárias são caracterizadas como construtos linguísticos análogos. Isto é, ambas apresentam tramas e personagens, utilizam recursos retóricos tipicamente literários, incluindo figuras de linguagem, e sua tentativa de representação da realidade demonstra-se mais como uma mimesis. Nessa perspectiva, as obras literárias de cunho histórico têm servido também como fonte proeminente para historiadores e impactado fortemente na memória e imaginário coletivos em termos de conhecimento histórico.

Aborda-se ainda, neste capítulo, como a obra de José Condé está circunscrita nas construções imagético-discursivas da identidade caruaruense, suas relações com a frágil historiografia disponível hoje sobre a cidade e a

⁴ Essa perspectiva considera que a referência do texto mimético encontra-se em outros textos/discursos e não nas coisas.

evolução de seu projeto literário para representá-la, a fim de compreender o percurso que o levou à escritura de *Terra de Caruaru*.

Discute-se ainda o hibridismo incontornável do gênero romanesco, as aproximações e distanciamentos de *Terra de Caruaru* com os instáveis conceitos do romance histórico e suas subcategorias: romance de formação, romance de fundação, romance regionalista e metaficção historiográfica. Com isso, realçam-se os aspectos fundacionais do romance, situando-o, entre outras características, como romance de fundação de Caruaru. Assim, o primeiro capítulo representa uma espécie de prólogo teórico para estabelecer as perspectivas que se adotarão na análise das estruturas fundantes.

O segundo capítulo inicia a análise do *corpus*: as estruturas fundantes da Caruaru literária retratada em *Terra de Caruaru*, com vistas para suas bases formadoras, tais como a configuração do espaço, posto em um primeiro momento no contexto da casa-grande e do ruralismo e, em seguida, transformado na pequena cidade. Dentre as estruturas basais, desdobram-se a fazenda de José Rodrigues de Jesus, a Igreja de Nossa Senhora da Conceição e a feira como os princípios fundadores da cidade, que estabelecem também o Catolicismo como religião hegemônica.

Decompõe-se o movimento da economia, impresso sobretudo no comércio de algodão e couro, transportados pela Great Western, que culmina nas manifestações artístico-culturais, com destaque para a atuação da *troupe Chat-Noir*. O advento desse processo de urbanização e comércio gera conflitos e intersecções na relação entre tradição e modernidade. Portanto, este capítulo discute a construção literária dos alicerces espaciais, com enfoque na transição do campo à cidade e sua relação com antigo e moderno, tradição e modernidade.

No capítulo 3, intitulado *Estruturas Fundantes II*, a análise desloca-se das bases abordadas no capítulo anterior para as temáticas sociopolíticas, posicionando ética, moral e política -a máquina dos discursos e do poder- como centro do debate. Analisa-se o mandonismo marcante na obra, pelas personagens João Teixeira da Preguiça, *senhor* da casa-grande na Caruaru rural, e os Ribas, subsequentes coronéis já da cidade em pleno crescimento, revelando uma política manipuladora em defesa dos interesses particulares da classe dominante. Cada um dos coronéis, com suas características peculiares,

especialmente Ariosto Ribas, que, após a morte do pai, Ulisses Ribas, vai-se revelar um tirano desmedido. Contudo, a atuação do jornalista Chico Lima e do carioca Reinaldo catalisam o declínio desse modelo social, o que resulta na mobilização da população em busca de uma ética social e, por conseguinte, na morte do Caruaru velho.

Estruturas Fundantes I e II apresentam a Geografia Humanística (TUAN, 1983; 1974), a topoanálise (Borges Filho, 2009; 2007), os clássicos ensaios de Sérgio Buarque de Holanda (1995), Darcy Ribeiro (2006), Raymond Williams (2011), Anthony Giddens (2002; 1991), Caio Prado Júnior (1961), Gilberto Freyre (2003), Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011; 2013a), Victor Nunes Leal (2012), o pensamento de Aristóteles (1985; 1979), Hannah Arendt (2004; 2003), Jung Mo Sung (1999), Homi Bhabha (1998; 1996), Deleuze e Guattari (1995a; 1995b; 1996; 1997), entre outros, como principais fontes dialógicas.

Por fim, o quarto capítulo, *Estruturas Fundantes III*, trata do coadjuvantismo, das personagens inominadas, dos retratos dos invisibilizados, da relevância das personagens subalternas e/ou secundárias para a existência da cidade de Caruaru e composição do enredo, a fim de evitar o equívoco de que o sentido da obra esgota-se “nas ações dos protagonistas”, como alerta Justino (2015, p. 133).

Analisam-se então a ação das mulheres -supostamente subalternas, mas decisivas nos destinos da trama-, os grupos espoliados, marginalizados e silenciados, tais como os índios Cariri⁵, os escravos e ex-escravos, os vaqueiros, os tangerinos, os cangaceiros, as prostitutas, os pedintes, entre outros. Levam-se em conta as cento e dezoito personagens nominadas no romance (ver apêndice) e suas alusões à multidão de cerca de trinta mil habitantes que compõem os movimentos *centrípetos* e *centrífugos* (JUSTINO, 2012) na sociedade caruaruense.

O capítulo terá em Cocco (2009), Dalcastagnè (2012), Negri (2004), Justino (2015; 2012), Durval Muniz Albuquerque Júnior (2013b), D’Incao (2015), entre outros, o fundamento reflexivo de sua análise. No entanto, convém esclarecer que a perspectiva central deste capítulo não consiste em levantar uma

⁵ O termo é escrito no singular conforme orientações de Mellati (1989; 1979), que alerta para a inadequação do aportuguesamento de nomes indígenas, tanto por razões linguísticas quanto identitárias.

teoria a respeito da subalternidade enquanto tema central ou objeto de estudo, o que fugiria dos propósitos desta pesquisa, mas, em vez disso, compreender o papel das personagens subalternas na constituição das estruturas fundantes no romance.

Finalmente, o capítulo faz a conexão das estruturas fundantes ao formato narrativo, demonstrando que *Terra de Caruaru* é um *romance de fundação fragmentado* que estabelece formas particulares de diálogo com a história, ao investir em uma narrativa peculiar que remonta às principais estruturas da cidade, não nas perspectivas monolíticas tradicionais, centralizadas em um herói ou em uma narração linear, mas nos fragmentos (D'LUGO, 1997), nos estilhaços, nas ruínas benjaminianas (1984).

Destaca-se que o formato narrativo em ruínas vai além das digressões tradicionais. Sua fragmentação e a grande quantidade de personagens parecem mais tentar transmitir um olhar sob diversos ângulos. Uma tentativa de capturar/transmitir a complexidade de uma cidade. Em sua construção imagético-discursiva, identificam-se tais aspectos: na perspectiva da retratação dos estabelecimentos que compõem o espaço urbano e na recuperação de personagens e acontecimentos corriqueiros, o romance parece oferecer uma Caruaru “escovada a contrapelo”, conforme defende Benjamin (1994).

Não somente na construção de suas estruturas fundantes, a todo momento situadas na fronteira entre tradição e modernidade (rural-urbano, sertão-litoral, oligarquia-democracia, arcaísmo-modernidade, entre outros), mas também na própria elaboração ideológica, ao registrar-se como, de um lado, revelador da subalternidade e da superação do poder centralizado, denunciante de um sistema moral explorador e contrário à ética social, e do outro como discurso que, em muitos momentos, corresponde à historiografia dominante, o romance *Terra de Caruaru* encontra-se ainda num *entrelugar*, para utilizar um termo de Silviano Santiago (2000), ou num *espaço intersticial*, recorrendo a um conceito de Homi Bhabha (1998; 1996).

Portanto, a relevância desta pesquisa não está somente em contribuir para a construção de uma fortuna crítica sobre a obra de José Condé, o que por si só já a justificaria (por acrescentar aos Estudos Literários o desvelamento de uma *poiesis* negligenciada), mas, sobretudo, em ratificar o que a literatura de ficção pode oferecer em termos de conhecimento histórico e demonstrar uma

estética literária particular, identificada em um romance de narrativa fragmentada, com um foco fluido tanto na retratação das personagens -a narrativa tenta transmitir a pluralidade das diversas perspectivas da sociedade- quanto em sua ação -a obra é composta por fragmentos, apresentando uma variedade de intrigas que retira o foco narrativo de uma única trama, de uma estrutura monolítica, e tenta transmitir a totalidade e a complexidade impressa na *pólis*.

Capítulo 1 - História, Literatura e a Poética Condeana

“A história é uma narrativa de eventos:
todo o resto resulta disso.”
(VEYNE, 1998, p. 18)

1.1 Tensões entre narrativas ficcionais e históricas

A compreensão de grande parte da obra de José Condé, a que diz respeito a seu retrato literário da cidade de Caruaru -impresso em *Caminhos na Sombra* (1945), *Histórias da Cidade Morta* (1951), *Os Dias Antigos* (1955), *Terra de Caruaru* (1960), *Pensão Riso da Noite* (1966) e *Como uma Tarde em Dezembro* (1969), ou seja, metade das doze obras do escritor-, está em grande medida associada a uma abordagem da relação entre história e literatura, notadamente nas quatro primeiras obras citadas. Ainda que muito distante de uma tentativa historiográfica -e essa não poderia ser a aspiração de um romancista, novelista, contista e poeta-, José Condé desenha as marcantes bases, sistemas e discursos que compuseram a fundação e o desenvolvimento da história dessa cidade, os quais esta tese pretende desvendar.

No prefácio de *Terra de Caruaru*, o escritor já anuncia seu principal anseio: registrar “o retrato de um tempo que não existe mais” (CONDÉ, 2011, p. 20). Trata-se da Caruaru do seu tempo de infância, durante a década de 1920, antes de o garoto Condé estabelecer residência no Rio de Janeiro. E esse retrato é, por natureza, repleto de plasticidade, desprendimento e desapego com as provas documentais, um projeto tipicamente literário, que traz um misto de personagens e tramas que se (con)fundem entre o histórico e o ficcional.

Desse modo, a fim de melhor situar o romance no que diz respeito a suas conexões com a história, torna-se relevante uma breve incursão pelas afinidades e tensões que história e literatura têm assinalado desde sua gênese.

Não são raros os casos em que a historiografia serviu de base para escritores em suas representações literárias de personagens, eventos ou períodos históricos, como se pode ilustrar com Charles Dickens, que teve na obra do historiador Thomas Carlyle a principal fonte acerca da Revolução Francesa para a elaboração de seu romance *A Tale of Two Cities*. Por outro lado,

muitas obras literárias também têm fundamentado e inspirado diversos historiadores, conforme confessa Burckhardt (1955, p. 136, tradução livre⁶): “A história encontra na poesia não apenas uma de suas mais importantes, mas também uma de suas mais puras e melhores fontes”.

No âmbito da literatura brasileira, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, tornou-se obra magna, enquanto referência indispensável para historiadores no estudo da Guerra de Canudos. Como atesta Luiz Costa Lima (2006), tem-se identificado no romance euclidiano um hibridismo entre ciências humanas e arte, ou, nas próprias palavras do teórico, *Os Sertões* representa “simultaneamente, obra de ciência e de literatura” (LIMA, 2006, p. 374).

Ao realizar uma breve genealogia das manifestações literárias, observa-se que, desde as narrativas bíblicas⁷ e a epopeia clássica na Antiguidade, passando pelos poemas épicos da Idade Média -a exemplo de *El Cantar del Mio Cid* na Espanha e *La chanson de Roland* na França- e o romance histórico scottiano do século XIX, ou, no Brasil, o romance histórico alencariano (só para mencionar alguns nomes), a interconexão entre história e literatura tem se instaurado e, por isso, gerado repercussão nos espaços acadêmicos, em especial na Crítica Literária. Antes do advento da “história científica” de Leopold von Ranke, no século XIX, história e literatura sequer eram diferenciadas, tidas como ramos de uma mesma árvore do saber (HUTCHEON, 1991, p. 141).

O embrião da tentativa de delimitação entre as duas áreas foi empreendido por Aristóteles, no famoso capítulo nove de sua *Poética*, quando o filósofo aponta o historiador como aquele que escreve “o que aconteceu”, enquanto o poeta escreve “o que poderia ter acontecido”. Para Aristóteles, a distinção dar-se-ia não pela forma escrita (prosa ou verso), mas pela legitimidade de seu conteúdo. Ele afirma que, mesmo se a obra de Heródoto fosse escrita em verso, preservaria seu *status* de história. E classifica a poesia como mais elevada do que a história por ter caráter universal, enquanto a história estaria reduzida ao particular. Nesse prisma, com uma visão mais holística, o poeta estaria mais próximo do filósofo (ARISTÓTELES, 2011).

Essa hierarquização que posiciona a literatura como superior não tem sido rara entre os sucessores de Aristóteles, nem se encontra caduca na

⁶ Original: “History finds in poetry not only one of its most important but also one of its purest and finest sources.”

⁷ A respeito dos textos bíblicos enquanto textos literários, ver Magalhães (2009; 2008).

contemporaneidade, como se pode verificar na proposição de Eberhard Lämmert, em seu estudo sobre a relação entre a historiografia e o romance:

[...] a literatura ficcional, em todos os tempos, sempre teve de vantagem sobre a historiografia: romances podem, com a força imagética de seus textos, não apenas animar o diálogo entre o passado e o presente de seus leitores de forma sempre nova, como podem também desentranhar uma visão de relações de vida para as quais nem as instituições sociais nem as ciências jamais encontraram, no passado ou no presente, soluções compatíveis com a dignidade humana (LÄMMERT, 1995, p. 304).

Ainda que verossímil em determinados casos, essa superestimação do texto literário em relação ao historiográfico não se demonstra tão plausível, sobretudo se considerada a historiografia pós-moderna. É bem certo que também não se aplicaria ao tempo de Aristóteles. O historiador britânico Ste. Croix (1992) já teria alertado que o pressuposto aristotélico não faz justiça sequer à historiografia do próprio Aristóteles, que tem n’*A Constituição de Atenas* uma rica descrição do regime político ateniense, a qual transcende o caráter particular que ele atribui à historiografia. De tal modo, Ste. Croix situa as duas formas discursivas -a literária e a historiográfica-, ainda que distintas, no mesmo nível do ponto de vista do conhecimento que podem oferecer. Traçar então posturas hierarquizantes em favor de qualquer uma das duas formas não reflete uma conclusão verificável, tampouco convincente. Além do mais, não se trata de um propósito nesta pesquisa.

No entanto, ao indicar a narrativa histórica como “o que aconteceu”, presume-se da concepção aristotélica que a “realidade” ou os “fatos históricos” pudessem ser reproduzíveis ou duplicáveis por intermédio da linguagem. Uma premissa um tanto exígua, senão ingênua, se considerados os estudos linguístico-filosóficos a partir da Idade Moderna. Esse pressuposto perde sustentação, por exemplo, se levado em conta o pensamento filosófico de Wittgenstein, que, desde o seu *Tractatus Logico-Philosophicus*, relativizou o isomorfismo linguagem/realidade, principalmente ao demonstrar a plasticidade da língua, cujos significados se constroem conforme o seu uso nos diversos contextos semânticos, fenômeno que ele chamaria de “jogos de linguagem”, elucidados em suas *Investigações Filosóficas* (WITTGENSTEIN, 1999; 1968).

A filosofia da linguagem wittgensteiniana assinalaria um prognóstico às tendências de fragilização e relativização da “verdade” historiográfica que se disseminariam com maior impacto no século XX, notadamente por Paul Veyne, Hayden White e Linda Hutcheon. Declarações como as do antropólogo Clifford Geertz (1988), de que os clássicos da Antropologia permaneceram na mente das pessoas não pelo seu conteúdo, mas pelo talento literário de seus escritores, ou ainda do filósofo Richard Rorty (*apud* LAMARQUE; OLSEN, 1994), de que toda realidade é uma grande ficção, demarcam os rumos que seguiria a Filosofia da História a partir do século XX.

Emerge, assim, uma tendência a compreender a historiografia como uma narrativa quase tão literária -e até ficcional- quanto os próprios textos literários. Tal concepção chegou a gerar, na língua inglesa, o neologismo ‘*faction*’, aglutinação das palavras ‘*facts*’ (fatos) e ‘*fiction*’ (ficção). Aplica-se o termo aos textos em que a delimitação entre o ficcional e o científico seja imprecisa. Essa noção conduz diretamente às palavras de Ronald Weber, ao estabelecer que

A não-ficção não podia narrar a realidade mais que a ficção, visto que todas as formas de escrita oferecem modelos ou versões da realidade em vez de reais descrições dela: consequentemente, a não-ficção [é] inerentemente tão ‘irrealista’ quanto a ficção (WEBER, 1980, p. 14, tradução livre⁸).

Declarações dessa natureza não agradariam aos historicistas positivistas, embora carreguem um princípio bem razoável. Todo cuidado com os conceitos de “realidade” ou de “verdade” é sempre bem-vindo, a fim de evitar as perspectivas objetivantes e totalizantes inerentes aos próprios termos. A “verdade histórica” tem sempre se revelado problemática e, por isso, “[...] a aporia da verdade há de ser entendida com extrema cautela” (LIMA, 2006, p. 155). Na compreensão de Costa Lima (2006), a “verdade histórica” tem incessantemente mantido “um lado escuro”, não questionado. E o ofício do historiador parece estar mais próximo da mimesis que do próprio relato histórico, visto que suas reconstituições estão sempre sujeitas ao contexto social em que foram produzidas, trazendo suas marcas, seus limites e preconceitos.

⁸ Original: “Nonfiction could no more chronicle reality than fiction since all forms of writing offer models or versions of reality rather than actual descriptions of it: consequently nonfiction [is] as inherently ‘irrealistic’ as fiction.”

No campo literário, como observa Compagnon (2012), se se levar em conta a visão aristotélica da literatura enquanto representação da realidade, tal tentativa não ultrapassaria a mimesis. E disso também não se livraria a historiografia, porque a sua tentativa de dizer “o que aconteceu” faz do mundo o seu referente -o que nem sempre acontece na literatura, conforme demonstra o teórico no capítulo sobre “O mundo”.

A Teoria Literária, sobretudo a formalista, defendeu a autonomia da literatura em termos de representação da realidade e posicionou-a como autorreferencial e autossuficiente. De tal forma, ignorou que, antes mesmo da elaboração textual, houvesse na sociedade e no ser humano o seu referente, que a torna possível e com o qual está imbricada. Nesse sentido, o advento dos Estudos Culturais no campo literário a partir da segunda metade do século XX traria proeminentes contribuições.

Em termos da impotência da linguagem em retratar a realidade, como concebeu Roland Barthes, Compagnon (2012) conclui que, embora um significante não possibilite um acesso direto a um referente ou que um romance não reproduza a “realidade” fidedignamente (não há meio que o faça!), a língua, ainda assim, é referencial e a literatura continua a representar a “realidade”.

No caso da historiografia, ao desdobrar suas impressões acerca da visão pós-moderna sobre narrativas históricas, Jeroen Dewulf deixa implícita a inconsistência da delimitação aristotélica sobre o poeta e o historiador ante a diversidade de narrativas que se têm hoje, afirmando que “[...] passou a ser cada vez mais difícil distinguir entre obras ficcionais e não-ficcionais, alguns defendem até que a ideia em si de se tentar fazer esta distinção já é uma ficção” (DEWULF, 2004, p. 209). Essas noções acabaram por compelir os próprios historiadores a contestarem a cientificidade ou a “verdade histórica” visada pelo historicismo positivista. E, como relata Chartier (2009, p. 11-12), “[...] obrigavam os historiadores a abandonar a certeza de uma coincidência total entre o passado tal como foi e a explicação histórica que o sustenta”.

Chartier (2009, p. 12) observa ainda que a historiografia passou a ser vista por essa nova geração de historiadores como “[...] uma escritura sempre construída a partir de figuras retóricas e de estruturas narrativas que também são as da ficção”, o que é, de modo geral, corroborado por um dos principais expoentes do ramo que problematiza a epistemologia historiográfica no século

XX: Paul Veyne. Em *Como se escreve a história*, Veyne (1998, p. 3) declara que “Como o romance, a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página”. E, com sua crítica ao historicismo quantitativo e determinista, afirma que “[...] o tecido da história é o que chamaremos de uma trama [...]” (VEYNE, 1998, p. 42).

Para o historiador, portanto, a historiografia não passaria de uma narrativa literária, com seus personagens, suas tramas, seu recorte temporal, suas ideologias, tudo organizado conforme as intenções de seu autor ou dos interesses de seus financiadores. Em síntese, Veyne considerou a história como “um verdadeiro romance”.

Emblemático historiador do século XX, um dos precursores da escola dos Annales, Marc Bloch, em seu texto sobre o ofício do historiador, vai contestar a cientificidade da História, ao declarar que “[...] a própria ideia de que o passado, enquanto tal, possa ser objeto de ciência é absurda” (BLOCH, 2001, p. 52). E aponta o historiador como um “[...] investigador que se esforça para reconstruir um crime ao qual não assistiu [...]” (BLOCH, 2001, p. 69). E vale destacar que o resultado do ofício do historiador, ou seja, essa sua grande trama literária nomeada historiografia, torna-se “refém” dos sistemas, como bem observou Michel de Certeau (1982).

Em sua *Escrita da história*, o teórico francês acusa as instituições de influenciarem o ofício do historiador. E que sua escolha do objeto e das fontes permanece sob tutelas acadêmicas que nortearão o resultado final. Para ilustrar, Certeau (1982) destaca que, com a distância temporal e uma visão mais epistemológica, se conseguem hoje perceber “[...] os preconceitos que limitaram a historiografia mais recente. Eles aparecem tanto na escolha dos assuntos quanto na determinação dos objetivos dados ao estudo” (CERTEAU, 1982, p. 42). O teórico relativiza ainda a descrição historiográfica da realidade ao conceber real e discurso como oximoros.

Dentre tantos historiadores ou filósofos da história no século XX, decerto Hayden White, com sua meta-história, foi o que teve maior visibilidade e, provavelmente, o que melhor consolidou o elo entre narrativas históricas e literárias. Em sua obra *Metahistory*, White lança seu estudo sobre as narrativas pretensamente históricas de quatro grandes historiadores do século XIX: Michelet, Ranke, Tocqueville e Burkhardt, além dos escritos de Hegel, Marx,

Nietzsche e Croce. Na análise, White identifica categorias literárias que se deixam escapar nos textos desses autores, dentre as quais se encontram os tropos: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia; figuras de linguagem tipicamente literárias. Além disso, tomando por base a teoria da ficção de Northrop Frye, Hayden White indica ainda quatro arquétipos retóricos: romance, tragédia, comédia e sátira.

Com esses resultados, preconiza-se que as narrativas ditas históricas encontrar-se-iam mais no terreno literário do que no científico. Segundo White, a historiografia não passaria de “[...] uma estrutura verbal em forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos do passado com o intuito de explicar o que eles foram ao representá-los” (WHITE, 1975, p. 2, tradução livre⁹). Em outros termos, a historiografia nada mais é que uma narrativa, uma produção linguística com características semelhantes àquelas contidas na literatura. Na conclusão de sua *Metahistory*, White declara:

Em minha opinião, nenhuma teoria da história existente é convincente ou atraente para um dado público apenas com base em sua adequação enquanto uma “explicação” dos “dados” contidos em sua narrativa, porque, na história, assim como nas ciências sociais em geral, não há forma de preestabelecer o que valerá como um “dado” e o que valerá como uma “teoria” através da qual se “explique” o que os dados “significam” (WHITE, 1975, p. 429, tradução livre¹⁰).

Com conclusões tão contundentes como essas, que deixariam o trabalho dos historicistas positivistas quase no niilismo (considerando que seu propósito seria revelar as verdades históricas), claro que Hayden White não se esquivaria das críticas, tendo Carlo Ginzburg como principal opositor. Entretanto, o próprio White já alertaria sobre os limites de seu trabalho, quando confessa: “Eu não sei se as quatro estratégias interpretativas que identifiquei esgotam todas as possibilidades contidas na linguagem usada para a representação de

⁹ Original: “[...] a verbal structure in the form of a narrative prose discourse that purports to be a model, or icon, of past structures and processes in the interest of explaining what they were by representing them.”

¹⁰ Original: “In my view, no given theory of history is convincing or compelling to a given public solely on the basis of its adequacy as an “explanation” of the “data” contained in its narrative, because, in history, as in the social sciences in general, there is no way of pre-establishing what will count as a “datum” and what will count as a “theory” by which to “explain” what the data “mean”.

fenômenos históricos” (WHITE, 1975, p. 429, tradução livre¹¹). E essa é exatamente uma das principais críticas a White, a de que existem muitas outras figuras de linguagem e categorias retóricas presentes na historiografia além das apontadas por ele.

Mas as críticas não se reduzem a isso. Estudiosos mais recentes, como Lamarque e Olsen (1994) e Dorrit Cohn (1999), contestam-no por não considerarem a presença de categorias literárias na historiografia como subsídios suficientes para caracterizá-la como ficcional ou literária, o que, sobremaneira, é compactuado por Costa Lima (2006, p. 385), na percepção de que “não é o uso de recursos literários que favorece ou prejudica uma obra como historiográfica”.

Lamarque e Olsen (1994) e Dorrit Cohn (1999) sugerem ainda que Hayden White não levou em conta a responsabilidade ou o compromisso do historiador em relação ao leitor. Essa responsabilidade poderia ser traduzida, analogicamente, no que Lejeune (2003; 1991) chamou de “pacto autobiográfico”. Para este teórico, a principal fronteira entre a autobiografia e uma obra de ficção residiria tão-somente no pacto que o biógrafo estabelece com o leitor. Trata-se então da responsabilidade de o autor anunciar *a priori* o caráter autobiográfico ou ficcional de sua obra. Nesse âmbito, do mesmo modo, o historiador carregaria a responsabilidade de veicular uma história verossímil em função do respeito ao pacto com o leitor. Tratar-se-ia de uma espécie de “pacto histórico”.

Os críticos de White ressaltam ainda que a historiografia é fruto de um longo trabalho de resgate documental, de vestígios, inclusive arqueológicos, dos quais o romancista, o dramaturgo ou o poeta estariam livres. Dorrit Cohn (1999) compreende a narrativa histórica como distinta da literária por ser sempre controlada, comedida, passível de explicações do historiador e questionamentos do leitor, “[...] com sua obrigatória correspondência aos acontecimentos que narra abertamente no próprio texto. A relação do romancista com suas fontes é livre [...]” (COHN, 1999, p. 114, tradução livre¹²).

¹¹ Original: “I do not know whether the four interpretative strategies I have identified exhaust all the possibilities contained in language for the representation of historical phenomena.

¹² Original: “[...] with its obligatory correspondence to the happenings it narrates overtly displayed in the text itself. The novelist’s relation to his sources is free [...]”

Nessa ótica, a literatura estaria liberta das tutelas científicas e da “prova” às quais a historiografia é submetida. Essa visão parece não ultrapassar a utopia, pois o que se tem na historiografia dominante é a “história dos vencedores”, como apontou Benjamin (1994), especialmente em seu tempo. Quanto à literatura, deve-se considerar que não faz parte de sua natureza a submissão ao teste da verdade. Recorrendo aos termos de Todorov (1981), a literatura não é verdadeira nem falsa. Essa questão nem deve ser levantada, visto que é justamente nisso que reside seu *status* de “ficção”.

Refletir se o “controle” sobre a historiografia colocá-la-ia em posição de vantagem ou a tornaria mais restrita que as narrativas literárias faria retornar às posturas hierarquizantes que aqui se procura evitar. Além do mais, não é bem certo que as obras literárias estejam tão livres do “controle”, dos interesses, das tutelas ideológicas dominantes nos contextos em que são produzidas, pois toda manifestação da linguagem emerge de um contexto ideológico, como demonstra Bakhtin (1990; 1981). Basta olhar para a produção literária dos românticos brasileiros para obter-se uma evidência bem clara a esse respeito.

A crítica à meta-história de Hayden White também se dirige ao fato de que foram analisados somente textos de autores do século XIX, ficando excluída a “nova” historiografia pós-moderna, mais engajada com a “prova” (GINZBURG, 2002). O historiador italiano Carlo Ginzburg, vanguardista no que se chamou micro-história, tenta desfazer o que seria, em sua opinião, um radicalismo de Hayden White, especialmente ao aproximar a suposta divisão entre retórica e verdade, ou retórica e prova. Para tanto, Ginzburg refaz o percurso da retórica grega e presume ser equivocada a interpretação cética dos defensores do pós-modernismo por concentrarem sua discussão na *Poética* de Aristóteles em substituição de sua *Retórica*, na qual se encontraria o núcleo racional que seria a prova, ou as provas. O historiador enxerga a retórica como o recurso mais realista existente. E o que não se notou, segundo ele, é que a *Retórica* aristotélica rompe com a retórica sofista, que se apresentava mais como “a arte de enganar” (GINZBURG, 2002).

Portanto, para Ginzburg, retórica e prova não se excluem. Ao contrário, a prova representa o cerne racional da *Retórica* aristotélica. A noção de prova está centrada em três tipos de oratória: a deliberativa, a demonstrativa e a judiciária, sendo esta última a que mais se conecta com a historiográfica,

porquanto o raciocínio judiciário, ou a retórica jurídica, trata de acontecimentos passados (GINZBURG, 2002).

A despeito das críticas à meta-história de Hayden White, alguns apontamentos preliminares tornam-se inevitáveis: em primeiro lugar, o fenômeno histórico consiste em um passado irretornável, sobre o qual só existem “ruínas”, como diria Walter Benjamin (1984). “Ruínas” não somente se referem às ruínas históricas, mas a todos os fragmentos, os cacos, os estilhaços deixados como vestígios do passado. Em outros termos, o legado histórico se reduz a fragmentos difusos que o historiador recolhe, organiza e reconstrói em formato de narrativa.

Portanto, da história, só restam “ruínas” e a historiografia -tanto quanto a literatura- não passa de uma narrativa planejada, recortada e, muitas vezes, forjada. História e literatura, conforme declara Hutcheon (1991, p. 141), “[...] são identificadas como construtos linguísticos, altamente convencionalizados em suas formas narrativas”.

Além disso, narrativas históricas e literárias têm-se influenciado mutuamente e também o imaginário coletivo em termos de personagens e acontecimentos históricos. Como bem lembra Lämmert (1995), os contemporâneos escoceses de Walter Scott formaram sua visão do passado com base em seus romances históricos e “Somente o romance extrairia de notícias legadas o retrato completo de uma época passada, e transformaria esta para o leitor em uma vivência imediata” (LÄMMERT, 1995, p. 290), ainda que personagens e datas, muitas vezes, confundam-se um pouco (SCHEFFEL, 1919, p. 20-25).

Linda Hutcheon (1991), em seu estudo sobre a poética do pós-modernismo a partir da metaficção historiográfica, busca demonstrar a plausibilidade dos pressupostos levantados por Hayden White. A teórica ratifica que, conectada às provas ou não, a história materializa-se somente no texto:

E, ao afirmar que a história não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e ‘euforicamente’, que o passado existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade (HUTCHEON, 1991, p. 34).

Essa constatação demonstra-se tão evidente -e talvez irrefutável- que não é contestada nem por Ginzburg, que também reconhece a historiografia como retórica.

Premissa que servirá ainda como ponto de partida para esta tese consiste na visão benjaminiana da historiografia. Ainda que não tenha desenvolvido uma filosofia sistematizada sobre a história, em seu texto *Sobre o conceito da história*, Walter Benjamin, na sétima “tese”, denuncia a historiografia como um historicismo de identificação com “os vencedores”, isto é, os manuais de história têm frequentemente apresentado apenas a versão dos vencedores, ou a história dos vencedores, o que reporta ao “controle” do qual falava Dorrit Cohn (1999), ou à submissão perante as instituições, denunciada por Michel de Certeau (1982).

Ao utilizar o termo *vencedores*, Benjamin não se refere aos vencedores apenas de batalhas, de guerras, mas das “guerras” de classes, das lutas contra ou a favor da justiça social, como concorda Michael Löwy (2005). E, com o intento de superar essa falha, ele conclui a sétima tese afirmando que é preciso “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Isso significa ir contra a corrente da versão oficial da história, transgredir os relatos ou as “vozes” dos vencedores e, por conseguinte, dar voz aos oprimidos, revelar os invisibilizados, trazer à tona as diversas ideologias e perspectivas veladas sobre os eventos do passado.

Para ilustrar como determinados grupos podem ser silenciados nas narrativas históricas ou literárias, Linda Hutcheon (1991, p. 143) indaga: “nas tradicionais histórias do século XVIII, onde estão as mulheres?” No caso do estudo de Hutcheon, que trata da poética do pós-modernismo, a autora aponta a metaficção historiográfica como um subgênero romanesco que contesta as versões históricas oficiais ou mesmo outras obras literárias. E exemplifica com o romance *Foe*, de Michael Coetzee, em que a personagem feminina Susan Barton, também náufraga da mesma ilha de Robinson Crusoe, traz para Foe (Daniel Defoe) a sua versão da história para ser narrada. Esta seria uma “história a contrapelo”, como queria Benjamin, só que, neste caso, em narrativa literária. Como exemplo, podem-se mencionar ainda *As Brumas de Avalon*, da escritora estadunidense Marion Zimmer Bradley, em que o ciclo arturiano (lendas referentes ao rei Artur) é narrado pela visão das personagens femininas.

Ao pensar num caso historiográfico brasileiro, só para ilustrar, basta procurar onde está a voz dos índios ou dos africanos no sistema colonial brasileiro? Quem narra a história do Brasil? Em observação oportuna, Darcy Ribeiro revela: “[...] só temos o testemunho de um dos protagonistas, o invasor”. Ou seja: “O que a documentação copiosíssima nos conta é a versão do dominador” (RIBEIRO, 2006, p. 27).

Com isso, nota-se que historiografia e literatura podem silenciar ou excluir pessoas, acontecimentos e, sobretudo, discursos. A atenuação dessa problemática parece ter sido um dos propósitos -não o único- da noção de micro-história ginzburgiana, que, a partir das trajetórias de personagens subalternas, tenta demonstrar uma versão diferenciada, a perspectiva dos espoliados sobre determinados episódios históricos, a exemplo de sua obra *O queijo e os vermes*, que narra uma versão da história da Inquisição no norte da Itália pela visão de um moleiro (GINZBURG, 2006). A noção de micro-história ginzburgiana poderia até ser associada às micro-histórias literárias de José Condé, tendo em vista que ambas buscam superar as narrativas lineares dominantes da história, revelando os retratos dos invisibilizados. Mas cumpre ressaltar uma importante distinção: enquanto a metodologia narrativa de Ginzburg realiza uma espécie de *scanning*¹³, ao adentrar no universo de personagens específicas, aprofundando seu relato, a *poiesis* de José Condé, por seu turno, fornece um *skimming*¹⁴, narrando uma grande quantidade de fragmentos, a fim de transmitir uma visão global da sociedade retratada (ver 4.3).

Com esse breve prelúdio teórico, já se abrem algumas janelas pelas quais esta tese pretende observar, traduzidas em três conceitos fundamentais que serão articulados com o romance *Terra de Caruaru* na elucidação de sua *poiesis*: “ruínas”, “a história a contrapelo” e “fragmentos”.

Reconhecendo a historiografia como nada mais que um construto linguístico repleto de recursos estilístico-literários e a literatura, pelo menos em muitos casos, com certa liberdade perante dogmas científicos, não estaria esta última trazendo um retrato proeminente ou, ao menos, impactante da história?

¹³ O termo *scanning* deriva do inglês *scan*, que significa “explorar, examinar”. Realizar um *scanning* pressupõe a busca por informações específicas, pormenorizadas.

¹⁴ O termo *skimming* deriva do inglês *skim*, que significa “passar levemente sobre”. Realizar um *skimming* pressupõe uma leitura geral, a apreensão de uma visão global do conteúdo.

Convém notar que o propósito desta abordagem sobre literatura e história, com o foco em relativizar a cientificidade da historiografia, consiste em uma tentativa de aproximar as duas formas narrativas. Se historiografia e literatura podem se fundir reciprocamente, existe tanto um valor informativo e reflexivo histórico contido na literatura quanto um enredo, uma estética e uma literariedade na historiografia.

Existe assim uma matéria de extração histórica em alguns textos literários que pode ora coincidir com a historiografia, ora ampliá-la, conforme se confere em alguns clássicos da literatura como *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, *Euríco, o Presbítero*, de Alexandre Herculano, *Guerra e Paz*, de Leon Tolstói, *Memorial do Convento*, de José Saramago, *As Minas de Prata e A Guerra dos Mascates*, de José de Alencar, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, entre tantos outros títulos que têm deixado um legado histórico em forma literária.

Sob tal posicionamento, não se deve perder de vista que, se por um lado a noção de “realidade” ou de “verdade histórica” caminha em terreno escorregadio e difuso, sendo incontornáveis suas fronteiras com o ficcional, por outro, este não se limita ao fictício. Dito de outro modo, os termos ficção e fictício não são sinônimos. Como revela Michael Riffaterre (1992, p. 1, tradução livre¹⁵), “A única razão por que a expressão ‘verdade ficcional’ não é um oxímoro, como seria ‘verdade fictícia’, é que ficção é um gênero, enquanto que mentiras não são”.

Nessa mesma perspectiva, Luiz Costa Lima (2006) demonstra que a ficção, diferente da mentira, não implica o mero engano, ainda que não transmita informações “exatas” (seja lá o que isso possa ser). O fato de Riobaldo de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, ou Fabiano de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, não passarem de personagens ficcionais não conduz ao engano, ao ludíbrio, pois representam uma espécie de metonímia de sujeitos do universo extratextual. Referem-se aos tantos “Riobaldos” e “Fabianos” espalhados Brasil afora. Conforme alerta Thomas Pavel (1990, p. 18, tradução

¹⁵ Original: “The only reason that the phrase ‘fictional truth’ is not an oxymoron, as ‘fictitious truth’ would be, is that fiction is a genre whereas lies are not.”

livre), ficcional significa “contido em uma obra de ficção”¹⁶ e fictício significa “impreciso”.¹⁷

O teórico alemão Wolfgang Iser (2002) trouxe significativas contribuições a esse respeito. Ele esclarece que a concepção de que a ficção pressupõe o “irreal” ou o fictício não ajuda mais hoje. A dicotomia entre ficção e realidade rompe-se por uma terceira dimensão: o imaginário. Essa visão triádica de Iser, além de estabelecer o imaginário como elemento dinamizador da ficção -do qual a historiografia também não se livraria, considerando essa premissa-, revela que o possível não se encerra na realidade, mas pode atuar na ficção mediante o imaginário. Não são poucas as obras literárias que têm oferecido parcelas do real, sobretudo com a matéria de extração histórica. É por isso, certamente, que Costa Lima declara: “O ficcional literário incorpora, ainda que de maneira velada ou esotérica, parcelas da realidade” (LIMA, 2006, p. 282).

É nesse terreno movediço que se situa *Terra de Caruaru*: na fusão entre o histórico, o literário e o ficcional. Embora não tenha sido propósito do escritor ter nesse romance uma fonte de dados históricos sobre a cidade de Caruaru, chegando a relatar que esse ofício competiria ao historiador, enquanto a ele caberia revelar sua visão particular de romancista (CONDÉ *apud* RODRIGUES, 1961), *Terra de Caruaru*, ainda assim, proporciona um retrato bastante amplo das estruturas basilares de formação de uma cidade do interior pernambucano.

Contudo, enquanto estudo literário, o principal interesse aqui não consiste em confrontar os “dados históricos” com a narrativa condeana e verificar suas correspondências -embora isso seja eventualmente realizado. Não se busca estabelecer no romance os limites, as fronteiras entre o histórico e o ficcional. Provavelmente isso nem seria possível, haja vista a fragilidade dos critérios que poderiam ser adotados. Como diria Robert (2007, p. 18), “O grau de realidade de um romance nunca é coisa mensurável, representando apenas a parcela de ilusão que o romancista deseja representar”. Ou, nos termos de Esteves (2012, p. 19), “[...] fica muito difícil separar o que realmente aconteceu do que poderia ter acontecido”.

¹⁶ Original: “contained in a work of fiction”.

¹⁷ Original: “inaccurate”.

Interessa aqui compreender como está estruturada essa narrativa, ficcional no pacto que José Condé estabelece com o leitor desde o prefácio, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, visto que muito se perderia se essa dicotomia fosse assumida. O seu enredo ficcional, literário, com episódios e personagens históricos, parece revelar “o que poderia ter acontecido” ou “o que aconteceu”. Essa é uma das questões discutidas nesta pesquisa. Quanto à sua forma, que conforme a hipótese aqui adotada está intimamente ligada aos conceitos de “ruínas” benjaminianas, ter-se-á, em certa medida, uma Caruaru “escovada a contrapelo”, um formato narrativo que constituiria parte da *poiesis* condeana que aqui se busca elucidar. Encontrar um lugar para *Terra de Caruaru* nos Estudos Literários representa uma trilha pela qual esta tese pretende caminhar.

1.2 José Condé e os retratos de Caruaru

A tarefa de refletir sobre os retratos da cidade de Caruaru não é tão simples ou tão objetiva quanto possa aparentar. As construções imagético-discursivas em torno da identidade caruaruense ao longo dos tempos têm se manifestado nas mais diversificadas formas artístico-literárias, tendo como precursores os textos de Mario Sette, Aurélio Limeira Tejo, José Condé, Nelson Barbalho, a arte em barro de Mestre Vitalino, as canções de Onildo Almeida -em especial *A Feira de Caruaru*, cuja gravação na voz de Luiz Gonzaga consagrou-a como um hino da cidade-, dentre tantas produções que começaram a ser difundidas a partir da década de 1950, sobretudo com as comemorações do centenário da cidade em 1957, quando houve um empreendimento para desenhar -senão fixar- o que seria a sua fisionomia.

De acordo com Santos (2006), é nessa década que emergem os primeiros retratos de Caruaru – pelo menos aqueles que os veículos de comunicação adotariam até hoje e, por conseguinte, se fixariam no imaginário popular. Esse período representaria o nascedouro das inventadas marcas identitárias e estereotípicas que seriam reproduzidas na maioria dos discursos posteriores para dizer Caruaru. Dentre essas construções identitárias, ainda que desconhecida pela maioria da população, está uma considerável parcela da obra de José Condé, com destaque para o romance *Terra de Caruaru*, que oferece

desde aspectos específicos desse povo até os principais eventos históricos e estruturantes da região.

Um ponto fundamental quando se pretende refletir sobre os retratos de Caruaru reside na escassez de trabalhos históricos acadêmicos sobre a cidade. Não seria exagero afirmar que inexistente hoje uma historiografia consistente nesse terreno, o que foi enfatizado por Santos (2006, p. 14): “A produção historiográfica sobre a cidade de Caruaru é, em certo sentido, insignificante, sobretudo em termos acadêmicos”. E isso pode ser constatado em um levantamento nos principais bancos digitais de teses e dissertações do Brasil, com destaque para as universidades pernambucanas (onde poderia estar a maioria das pesquisas de cunho histórico sobre a cidade de Caruaru). No entanto, além do trabalho de Santos (2006), são encontrados apenas mais dois: Bezerra (2005) e Silva (2010).¹⁸ Ressalte-se que ambos os trabalhos tratam de temas bem delimitados: um sobre a história da “benzeção” na cidade e o outro sobre o desenvolvimento de suas festas populares. Portanto, os retratos de Caruaru conservados até hoje, principalmente aqueles divulgados pela mídia e ouvidos nas vozes populares, estão erigidos com maior efeito nas formas artístico-literárias, entre as quais serão evidenciadas aqui as narrativas literárias de José Condé e uma breve incursão pelas narrativas “históricas” de Nelson Barbalho.

Os diversos discursos que circulam em torno da origem da cidade de Caruaru, incluindo os contidos no romance *Terra de Caruaru*, têm na mudança de fazenda à cidade, na construção da Igreja de Nossa Senhora da Conceição e na figura de José Rodrigues de Jesus, a gênese do mito fundador, contextualizado na segunda metade do século XVIII (SANTOS, 2006).

Esse mito, introduzido pelo padre português Zacarias Lino Tavares¹⁹, após pesquisa documental em arquivos da igreja e relatos de Manuel Nunes da Silva (suposto descendente de José Rodrigues de Jesus), é narrado em *Subsídio para a história de Caruaru* (TAVARES, 1953).

¹⁸ Essa busca foi realizada na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (bdtd.ibict.br), no Domínio Público (dominiopublico.gov.br), no Banco Digital de Teses e Dissertações da UFPE (bdtd.ufpe.br) e na Produção Científica do Programa de Pós-graduação em História da UFPE (ppghistoria.ufpe.br). Nesses repositórios, podem-se encontrar algumas pesquisas acadêmicas sobre Caruaru, porém, fora da esteira de sua historiografia.

¹⁹ O padre foi responsável pela aquisição do Colégio de Caruaru (atual Diocesano), fundador da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Caruaru (da qual foi seu primeiro diretor) e um dos líderes nas comemorações do centenário da cidade em 1957 (FERNANDINO NETO, 2009).

Convém observar que o período histórico recuperado pelo padre Tavares está situado no século XVIII, ou seja, mais de 150 anos antes do momento em que seu texto foi redigido. Apesar disso, a narrativa chega a esboçar características pessoais de José Rodrigues de Jesus, indicando seu temperamento como “inquieto” e “independente” (TAVARES, 1953).

Com sua narrativa dita “historiográfica”, Zacarias Tavares constrói um personagem mítico -alto, forte, fisicamente resistente, temido e respeitado- e realça a construção da igreja como berço da futura Caruaru. O artigo não fica livre de suspeitas sobre um interesse particular de promover a Igreja como fonte fundadora de Caruaru, valendo ratificar que a participação da Igreja Católica nas comemorações do centenário em 1957 foi hegemônica (SANTOS, 2006).

O mito fundador torna-se referência para os dois principais retratistas de Caruaru:²⁰ o romancista, novelista, contista e poeta José Condé e o “historiador não acadêmico”²¹ e também poeta Nelson Barbalho, evocando assim a discussão entre o poeta e o historiador levantada na seção anterior.

Todavia, as narrativas de Condé e Barbalho não se resumem ao mito fundador. Elas traçam um amplo perfil da cidade de Caruaru e de seu povo e, mais ainda com Condé, uma construção identitária que represente a *caruaruensidade*.

Nelson Barbalho, sempre sensível ao descaso, especialmente por parte dos políticos, perante questões culturais de sua cidade natal, representa ainda hoje a principal fonte historiográfica para pesquisadores que precisem realizar um levantamento de dados históricos sobre Caruaru, como corrobora Santos (2006, p. 82): “[...] é mais que uma referência, é unanimidade quando se discute a história da cidade de Caruaru [...]”.

Além de referência historiográfica, Barbalho -ao lado de José Condé- tornou-se fonte principal para a elaboração de documentários e reportagens sobre a cidade, uma vez que a ela dedicou cerca de 20 obras. Santos (2006, p. 83) posiciona-o como o “maior historiador” sobre Caruaru e acusa os poucos historiadores subsequentes de apenas repeti-lo.

²⁰ Apontam-se esses autores como principais retratistas de Caruaru conforme o interesse desta tese: as principais *estruturas fundantes* da cidade. Outros autores como Limeira Tejo e Onildo Almeida, entre outros, ficaram um tanto reduzidos às memórias ou a recortes específicos sobre a cidade.

²¹ Esta expressão é utilizada tendo em vista que Nelson Barbalho não chegou a concluir o ensino médio, tornando-se um autodidata (JORNAL VANGUARDA, 2008).

Contudo, o próprio Barbalho isentou-se dessa missão ao atribuir a tarefa de escrever a história de Caruaru a futuros historiadores, classificando seus próprios escritos como meras “nótulas, subsídios e outras contribuições” (SANTOS, 2006, p. 86). Vale destacar que muitas das obras de Barbalho consistem em antologia de crônicas e relatos publicados anteriormente em jornais, nos moldes dos folhetins através dos quais os romances brasileiros do século XIX eram veiculados antes de sua publicação em volume único.

Nos seus principais *retratos* sobre a cidade -*Caruru*, *Caruaru*, publicado em 1972, *País de Caruaru*, de 1974, e *Caruaru de Vila à Cidade*, de 1980-, Barbalho situa Caruaru e narra seu desenvolvimento no século XIX, com enfoque na sua emancipação, já na Primeira República.

Ao verificar suas narrativas ditas históricas, notam-se o estilo literário e descrições subjetivas que parecem exceder a precisão de uma historiografia assentada na prova, conforme almeja Carlo Ginzburg (2002; 1989). Como ilustração, basta observar o modo como Nelson Barbalho atribui características pessoais (quase míticas) -tal qual o padre Tavares fez com José Rodrigues de Jesus- ao major João Guilherme de Azevedo Lira, personagem histórico que fora assassinado em 1852 e descrito como “briguento, afobado, esporrento, afoito, intrometido [...] bastante valente” (BARBALHO, 1980, p. 37).

Nesse âmbito, talvez os textos do principal “historiador” de Caruaru e do padre Tavares revelem narrativas tão ficcionais quanto as de José Condé, o que remete imediatamente à teoria meta-histórica de Hayden White já mencionada (ver 1.1). Todavia, não se tem como propósito aqui analisar pormenorizadamente a fragilidade dessa historiografia, trabalho que fica como sugestão para futuras pesquisas no campo da História. Por essa razão, a discussão sobre esse *corpus* não se estenderá.

Uma vez percebida a confluência entre narrativas históricas e literárias, interessa, sim, revelar *como* a obra de José Condé está circunscrita nesse cenário de discursos polissêmicos acerca de Caruaru e suas interfaces com a história. Assim, torna-se interessante um breve panorama do caminho trilhado pelo escritor na retratação da cidade antes da escritura de *Terra de Caruaru*.

A primeira obra literária de Condé publicada, *Caminhos na Sombra*, de 1945, é a sua estreia na representação dos solos agrestinos, embora ofereça uma trama ainda modesta se comparada a seus escritos posteriores. A obra é dividida

em duas novelas: *Entardecer* e *A noite*, cujas narrativas não demonstram ainda uma grande preocupação com descrições espaciais mais detalhadas, fazendo apenas breves referências a uma paisagem campesina típica do interior pernambucano.

Contudo, as novelas transmitem, a partir da vida de personagens que representam o indivíduo comum, um sistema social em declínio. Trata-se do modelo instaurado pelos colonizadores, que agora se depara com a abolição da escravidão e, como consequência, a dificuldade do “homem branco” em seguir com a casa-grande e todo o modo de produção que a tinha mantido até aquele momento.

Na primeira novela, o protagonista Chico Azevedo, *ex-senhor*, lamenta a mudança pela qual passa a sua casa-grande, que no passado gozara de “largo patamar, a senzala, a varanda de trepadeiras que se enrodilhavam por tudo e que avançavam rastejando as paredes” e da qual agora só restam morcegos e teias de aranha (CONDÉ, 1945, p. 15).

Chico Azevedo representa o que seria uma constante nas obras de Condé ambientadas no interior pernambucano: um potentado decadente, que no passado ditara as ordens e, agora, não tem sequer os mantimentos básicos. Em outros termos, narra-se a decadência de uma organização social que assegurava o poder centralizado na figura de um *senhor*, protagonista do sistema patriarcal²² rural brasileiro, tão marcante nos ensaios de Gilberto Freyre (2003) e Sérgio Buarque de Holanda (1995).

Além das questões histórico-sociais, a novela concentra-se também nos conflitos humanos, especialmente familiares e etários, com os “fantasmas” enfrentados pela velhice, as divergências de Chico Azevedo com sua esposa Josefa e a filha Maria Ângela, cujo respeito pelo pai findara há bastante tempo.

Diante de uma vida nova angustiante, Chico Azevedo torna-se um alcoólatra que vive perambulando pelas *vendas*, arranjando dívidas e confusões. Como alimento, o velho chega a levar para casa uma galinha roubada, o que leva sua esposa a insultá-lo de ladrão.

A solução indicada para as dificuldades enfrentadas pelo novo contexto da casa-grande é sempre a mudança para a cidade -mencionada na novela ainda

²² “O patriarcalismo, sociedade do poder masculino, do império dos pais, assentada em relações paternalistas, de filhotismo e apadrinhamento, sociedade das parentelas” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b, p. 130).

como vila-, onde se encontraria um futuro promissor, estampado nesse renovado formato socioeconômico, com novos investimentos e exigências profissionais. Quando se cogita essa mudança, o saudosista e inconformado Chico Azevedo relata: “Não quero estar num lugar onde não possa sentir o cheiro da minha terra” (CONDÉ, 1945, p. 26). A fim de sustentar a família e continuar no local, Chico Azevedo planeja trabalhar na lavoura e tornar aquelas terras produtivas novamente. Se o plano tivesse sucesso, todas as suas dívidas seriam quitadas ao final da ilusória e imaginada safra (o que não chega a acontecer).

O velho Chico toma dinheiro emprestado com o comerciante João Alexandrino e gera grande dívida com seu Lourenço, ao comprar em sua loja objetos domésticos considerados luxuosos para a época, tais como fruteira de vidro, jarro de flores, cadeira de balanço com encosto de veludo, perfumes, etc. Essa seria uma tentativa de o antigo *senhor* recuperar o seu *status*.

No entanto, o velho Chico depara-se com a inesperada morte de sua esposa, ocasionada por reumatismo. Ele lamenta que ela “[...] não voltaria a ver a pequena plantação, o chiqueiro dos porcos, a estrada que se perdia na primeira curva. Josefa não tornaria a botar os olhos em Chico Azevedo” (CONDÉ, 1945, p. 80).

Além do luto, nada mais resta a Chico Azevedo além das cobranças de seu Alexandrino, a fuga da filha Maria Ângela com o velho Miguel -proprietário de uma venda, casado e “pai de três filhos”-, o silêncio da casa-grande e seu único companheiro: o cachorro Gamão. Para Chico Azevedo, “Nunca a casa estivera tão triste como agora” (CONDÉ, 1945, p. 93).

Essa primeira novela de Condé já prenuncia sua tendência a delinear as mudanças vivenciadas pela sociedade rural brasileira na virada do século XIX para o século XX, com destaque para a abolição da escravatura e a gradativa queda do senhorio patriarcal (bem como do coronelismo no final da década de 1920, quando se tornaria extinto com a Revolução de 1930 e o fim da República Velha). Esse período de mudanças iria acompanhar suas futuras tramas e encenar em *Terra de Caruaru*.

Já a segunda novela, *A noite*, um tanto menos concentrada no contexto sócio-histórico e mais nos dramas familiares, aborda o sofrimento do casal Rosália e Saul, principalmente pela perda do filho durante o parto. Rosália

vivencia um conflito existencial e deseja escapar daquele modelo de vida alimentado pela “empregada” Sofia: “A casa, os compromissos domésticos de cada dia [...] cuidados exagerados com o marido; a mania de agradar, de tornar-lhe a vida a melhor possível” (CONDÉ, 1945, p. 103).

Utilizam-se as aspas para o termo “empregada” porque Sofia assume mais a função de uma mãe para Saul. Ela o vira nascer e até o amamentara. Foi apresentada a Rosália como sua “mãe de leite”. Sofia, desde o princípio, não simpatiza com a “nora”, talvez por temer a perda da posição de chefe da casa que assumira até aquele momento. Saul, por seu turno, preocupa-se apenas com as finanças: “Não pensava noutra coisa. Seu coração estava voltado para os negócios, unicamente” (CONDÉ, 2006, p. 105). Trabalha em uma casa comercial na pequena cidade, a qual, para Rosália (vinda da cidade grande), é triste, com ruas feias e casas pobres, e com a qual se recusa a acostumar-se. A gravidez de Rosália significava uma possível ruptura das adversidades entre marido e esposa e, especialmente, entre o casal e a “sogra”, na medida em que a própria Sofia modificou o comportamento com a notícia. Sofia via na criança a possibilidade de reviver seu papel de mãe, assumido nos tempos de infância de Saul.

Mas o entusiasmo das mulheres não cativa Saul, que permanece indiferente e desinteressado com a gravidez, sequer faz perguntas sobre o bebê, o que gera desespero e revolta em Rosália: “Convenceu-se de que Saul era frio e egoísta” (CONDÉ, 1945, p. 120). Com a morte da criança, Rosália passa a sofrer ainda mais com o egoísmo e indiferença do marido e com Sofia, que retorna aos mesmos hábitos de antes, tendo como símbolo a reorganização dos móveis da residência para o formato original enquanto representação de um regresso ao modelo de vida anterior (mas que poderia também ser um recomeço).

Após o incidente, Rosália passa a vagar pelas ruas da cidade, desorientada, descuidada, transmitindo insanidade, sendo falsamente apontada como esposa infiel. O falatório dirigia-se ao amigo de Saul, o médico João Alberto, do qual ele terá considerável ressentimento e ciúmes, principalmente durante o tratamento de sua enfermidade. A narrativa prolonga-se para um desfecho trágico mediante o desfalecimento paulatino de Saul, acometido pela febre tifoide, que o leva à morte.

Com essas primeiras novelas, José Condé não demonstra ainda grande interesse em transformar Caruaru protagonista de seu universo literário, como viria a fazer com *Terra de Caruaru*, 15 anos mais tarde²³. Nesses textos, ainda não são mencionados nomes de cidades, bairros, ruas, estabelecimentos, etc. Não existe ainda um investimento na construção espacial. Trata-se de uma obra mais psicológica, voltada para as características peculiares das personagens.

Com essas novelas, Condé vai além do óbvio, do que muitos escritores já faziam naquela época: narrar a injustiça social e a difícil vida de escravos, ex-escravos, índios, entre outras vítimas de um sistema de exploração implantado pelo colonizador. Condé traz um enredo um tanto descolado da crítica social ou do pensamento marxista marcante naquele período. O enfoque temático de sua narrativa esforça-se em não se posicionar politicamente, em não declarar partidos. Condé parece mais estar interessado nas ambiguidades, em uma perspectiva diferenciada sobre o contexto pós-abolicionista, focada nos dramas pessoais de pequenos *senhores*, pequenos fazendeiros (ridicularizados) que passaram de vilões a vítimas da abolição e de todo o sistema montado pela colônia.

É certo que essa perspectiva narrativa reflete a ideologia do homem branco colonizador, do patriarca rural brasileiro que mantinha entre suas posses um amontoado de escravos africanos. Mas é notório também que a narrativa não tenta fazer apologia a essa ideologia dominadora, tampouco equiparar a nova condição do *ex-senhor* ao sofrimento e à injustiça por que passaram os escravos. A narrativa não propicia ao leitor um sentimento de pena ante esse protagonista, embora o faça em relação à família, principalmente quanto à esposa, que no sistema patriarcal rural brasileiro assume uma função bem semelhante à dos próprios escravos.

É nessa mesma perspectiva que Condé vai retomar o interior pernambucano em *Histórias da cidade morta* e *Os dias antigos*. Os contos e novelas das duas obras demonstram certa unidade, com a reaparição de personagens e lugares, tal qual num romance fragmentário, o que levou as obras a receber uma versão publicada em volume único com o título de *Santa Rita*, primeiro nome de cidade utilizado por Condé em sua obra. Pelas descrições, tais

²³ Para compreender Caruaru como protagonista do romance *Terra de Caruaru*, ver Gouveia (2013).

como rua Preta, rua do Comércio, Great Western, a igreja, o comércio de algodão, entre outras, *Santa Rita* sugere se tratar da Caruaru que encenaria assumidamente no romance *Terra de Caruaru* e, a partir daí, em *Pensão Riso da Noite* e *Como uma Tarde em Dezembro*.

Mas a Caruaru representada em *Santa Rita* -similar à de *Caminhos na Sombra*- é contextualizada em um período anterior à década de 1920, a ser retratada nos três romances subsequentes. Se observada a contínua alusão à Guerra do Paraguai ocorrida entre 1864 e 1870 e à abolição da escravatura, que teve seu auge com a Lei Áurea em 1888 -ambos os eventos mencionados como bem próximos ao período desdobrado nas narrativas-, infere-se a Caruaru do final do século XIX.

Com os treze contos de *Histórias da cidade morta* e as cinco novelas de *Os dias antigos*, Condé inaugura o que marcaria a composição narrativa de *Terra de Caruaru*: sua tendência a escrever fragmentos ou micro-histórias literárias, as quais também se repetiriam em *Vento do amanhecer em Macambira*, levando seus prefaciadores a classificá-las como “romances fragmentários”.

As micro-histórias, cada uma abordando perspectivas distintas a partir de personagens específicas, quando reunidas, acabam por revelar o que poderia ser um romance. As obras representam uma espécie de ensaio, ou laboratório, em que Condé realizou experimentos para transformar sua cidade natal em um romance, como faria anos mais tarde com *Terra de Caruaru*.

Ao indicar essas obras como laboratório, não se pretende julgá-las como menores ou menos importantes, mas apenas reconhecer que não se configuram ainda como um projeto mais consistente requerido para a consumação de um romance, com maior complexidade na complicação da trama e maior extensão narrativa. Nesse sentido, *Terra de Caruaru* representaria a consolidação desse projeto.

Ao analisar *Santa Rita*, nota-se que o tema do *ex-senhor* decadente de *Caminhos na Sombra*, protagonizado por Chico Azevedo, é mantido em personagens como o pai de Catarina, em *O regresso*, o barão de *O sobrado*, o ex-combatente da Guerra do Paraguai, Aprígio Azevedo, presente em três contos: *O velho*, *Claudia* e *Chão de Santa Rita*; José Henrique, em *Cristina*, e Magdala, em *A velha senhora Magdala*. Todas essas personagens vivenciam as

mesmas vicissitudes enfrentadas por Chico Azevedo: a perda do poder, a impossibilidade de cultivar o solo por conta própria e de se manter na casa-grande após a abolição. A transição desse modelo social é impressa no desalento que leva o barão de *O sobrado* ao suicídio, aparecendo também na falta de manutenção que provoca o desmoronamento da casa-grande sobre a *ex-senhora* Magdala, antes que seu plano de ir morar na cidade se concretizasse. Aprígio Azevedo, por sua vez, torna-se um alcoólatra irrecuperável tal qual Chico Azevedo.

Como dito antes, nessas obras especificamente, parece que o propósito do escritor é mais representar os problemas deixados pelo modelo social estabelecido pelo colonizador após a abolição, as questões humanas e pessoais vivenciadas pelas personagens perante essa herança maldita, do que realizar um julgamento ético-social ou político sobre ela. Isso pode ser verificado quando o tema da abolição é abordado em sua obra na perspectiva do ex-escravo, com a personagem Elesbão, protagonista da novela *O negro*. O ex-escravo torna-se um fugitivo após assassinar o soldado Tobias na cadeia de Santa Rita, onde estava preso. No transcorrer da narrativa, mediante um *flashback*, vão emergindo suas reminiscências sobre o tempo de escravo, quando vivia na senzala. A imagem do garoto-escravo ajudando os seus semelhantes na distribuição de ração para o gado e banhando os cavalos no rio retorna nitidamente à sua memória. A mãe, Benvinda, era a cozinheira da casa-grande, enquanto o pai, Esperidião, trabalhava na lavoura.

Elesbão testemunhou por diversas vezes a violência física e psicológica contra seus pais, nas constantes surras sofridas pelo pai, que era “amarrado ao tronco” e, inclusive, o estupro sofrido pela mãe. A explicação que o garoto encontrava para esse sistema servil e violento era “Porque são os brancos os donos de tudo” (CONDÉ, 1977, p. 144).

Com esse relato da personagem, pode-se perceber que a perspectiva ideológica da narrativa se inverte, ficando agora na visão do oprimido e denunciando o poder e violência exercidos pelo homem branco. Retrata ainda a dificuldade do ex-escravo de encontrar um lugar na sociedade após a abolição, especialmente no mundo do trabalho: “[...] muitos pretos jamais se adaptaram às novas condições de vida, como se dera com o Elesbão” (CONDÉ, 1977, p. 127).

Embora ofereça, sobremaneira, um superficial panorama do “destino” dos ex-escravos, Condé opta mais pelos dramas pessoais dessas personagens, trazendo suas perspectivas particulares, sua intimidade, numa visão humanista do que geralmente é tratado como rótulo. A novela revela a complexidade da formação de uma sociedade pós-abolicionista, ao estabelecer naquele ex-escravo um “criminoso” que na verdade é fruto das circunstâncias, tanto do passado que o explorara e o violentara quanto do presente que o discrimina e o exclui.

As micro-histórias literárias também têm entre os seus temas o amor irrealizável. Em *O regresso*, o narrador-protagonista, inominado, retorna à Santa Rita após vinte anos, em busca da antiga amada, Catarina. Ao chegar à residência, entram em cena episódios indefiníveis entre a fantasmagoria e o delírio: a personagem encontra o falecido pai de Catarina, avista móveis na casa vazia e é convidado a passar a noite. Ao acordar com o barulho de uma forte chuva no meio da madrugada, ele descobre que o lugar não passa de ruínas. Essas mesmas aparições enigmáticas vão se repetir em *Vento do amanhecer em Macambira*, quando o narrador-protagonista (inominado), engenheiro federal de 40 anos, de volta ao estado de Pernambuco após 22 anos, pretende chegar à pequena cidade do Poti, à margem do rio São Francisco, no sertão pernambucano.

A viagem, quase onírica, inicia-se na cidade do Recife. Junto com seu amigo Albérico, o engenheiro dirige o seu Ford e vai atravessando as cidadezinhas e vilarejos do interior pernambucano, onde se depara com cenas e personagens estranhas e inusitadas. O engenheiro aproveita a viagem de trabalho para reencontrar um amor do passado, dos tempos de juventude: Lívia. Em meio às ruínas, eis que emerge o devaneio: o engenheiro se depara com a casa e o pai de Lívia, além de testemunhar um tiroteio entre os cangaceiros que, na verdade, ocorrera há 20 anos, como se a personagem tivesse viajado no tempo. Esse tipo de “alucinação” está presente também na novela *Noite de Temporal*, de *As chuvas* (obra póstuma de Condé), quando Pedro e Rodrigo são acolhidos, em função do forte temporal, por uma mulher que vive em uma cabana em meio à mata. Após passarem a noite no local, ao amanhecer, descobrem que se tratava de uma cabana abandonada e que não existia mulher. As tramas ficam abertas a interpretações, que podem ir desde o fantástico até ao psicanalítico.

Ainda sobre *Santa Rita*, o segundo conto é ambientado em um espaço que vai se repetir nas obras subsequentes de Condé: o cabaré. Em *Terra de Caruaru*, o cabaré de Belmira, localizado na rua da Matança. E, em *Pensão Riso da Noite* e *Como uma Tarde em Dezembro*, o cabaré da cafetina Maria Bago Mole. O conto *A cidade* dá voz ao narrador-protagonista cujo romance com Laura, mulher que conheceu no cabaré, termina em alguns meses, levando a prostituta de volta ao antigo modo de vida. O cabaré condeano não se reduz a uma “ferida social”, meio de sobrevivência. É um espaço de entretenimento, artistas (dançarinas e músicos), e, acima de tudo, um ponto de encontro, um lugar de socializações (ver 2.2).

Com esses “cacos literários” ou “ruínas literárias”, Condé remonta progressiva e discretamente um cenário “do que foi” ou “do que poderia ter sido” a Caruaru do passado, com enfoque nas questões pessoais de suas personagens nesses primeiros retratos da Santa Rita, mas com uma representação mais global em *Terra de Caruaru*, como será demonstrado ao longo desta tese. Personagens como Marino, do conto *Desamparo*, de *Histórias da cidade morta*, ex-maquinista da Great Western dispensado do trabalho por invalidez após perder a perna em um ataque de cangaceiros ao seu trem, oferecem ao leitor, ainda que em forma literária, uma perspectiva peculiar nos moldes da micro-história ginzburgiana, e que Condé iria retomar com maior força em narrativa única com *Terra de Caruaru*.

Após *Terra de Caruaru*, as obras que retratariam a cidade -*Pensão Riso da Noite* e *Como uma Tarde em Dezembro*- parecem assinalar uma nova proposta literária: o picaresco²⁴ (como seus prefaciadores já haviam anunciado) ou, em termos mais apropriados, a malandragem. Por meio de protagonistas anti-heroicos, a maioria de suas tramas traz a sátira, a esperteza, a malandragem e o cinismo encarnados sobretudo em Ezequias Vanderlei Lins (seu Quequé) e Zoroastro Abelha (Zuzu). Neste caso, o termo *malandragem* seria mais indicado pelas distâncias entre o modelo do pícaro espanhol e as personagens condeanas. Como aponta Antonio Candido (1970), nos romances picarescos, o próprio pícaro narra suas aventuras. E sua malandragem é resultado das circunstâncias sociais, que o obrigam a assumir esse papel. Já o

²⁴ O romance picaresco é um subgênero inaugurado por obras espanholas dos séculos XVI e XVII em que o protagonista (o pícaro) vem de origem socioeconômica baixa e utiliza todos os recursos (trapaça, roubo, esperteza, etc.) para ascender socialmente.

malandro identificado nas obras de Condé estaria mais próximo do que Candido chamou de “romance malandro”, vindo de uma tradição folclórica brasileira pautada em uma atmosfera cômica, embora o malandro da novelística brasileira assemelhe-se bastante ao pícaro espanhol, por se apresentar como um “aventureiro astucioso”, tendo entre suas características a esperteza, a agilidade, a sagacidade e a capacidade de improviso (sobre essa questão caberia uma nova pesquisa que foge dos propósitos aqui).

No caso de *Pensão Riso da Noite*, suas sete novelas não se restringem somente à malandragem – embora a maioria mantenha a comicidade. Essa característica geralmente é atribuída à obra, devido ao sucesso de sua primeira novela: *Venturas e desventuras do caixeiro-viajante Ezequias Vanderlei Lins, seu Quequé para os íntimos*, que chegou a ter uma versão televisiva intitulada *Rabo-de-Saia*, minissérie exibida pela TV Globo em 1984.

Na novela, Ezequias é um caixeiro-viajante, “[...] livre-pensador e adepto da maçonaria, não gostava de padre e considerava a religião o ópio da humanidade” (CONDÉ, 1973, p. 30). Seu Quequé vive a trigamia, casado legalmente com três mulheres: Eleuzina, na cidade de Caruaru-PE; Santinha, na cidade de Penedo-AL, e Nicinha, na cidade de Estância-SE:

As três mulheres eram felizes com ele; ele era feliz com elas. Seu amor, no entanto, era um todo indivisível. Tirava de cada uma aquilo que desse sentido e dimensão a um símbolo. Não bastava? O que estivesse acima e abaixo disso era apenas convenção. E Ezequias Vanderlei Lins ignorava conscientemente – e filosoficamente – o sentido dessa palavra (CONDÉ, 1973, p. 40).

Na trama, seu Quequé é uma personagem que está acima das convenções sociais, vivendo a seu bel-prazer, desfrutando de ampla liberdade. Contudo, responderá pela trigamia perante o juiz, quando as três esposas o defenderão.

Essa tendência satírica é mantida na segunda novela, *Norberto de Holanda Cavalcanti, velho Nô*, em que seu protagonista é um alcoólatra frequentador da pensão *Riso da Noite*, viciado em jogo do bicho e brigas de galo, financeiramente sustentado por Dona, sua esposa, que, doente com reumatismo, trabalha cozinhando e lavando roupa para as famílias da rua da Matriz e criando galinhas para vender na feira.

O velho Nô é frequentemente levado preso por se envolver em brigas, momentos em que Almiro, o filho de 15 anos, passa a noite “na calçada do oitão, ao pé da janela da cela” fazendo companhia ao pai. Nô chega a roubar dinheiro da esposa para comprar um galo de briga, com a justificativa de que seria um presente de aniversário para ela. “[...] é presente que vai trazer fortuna pra todos nós, principalmente para você e o menino, pois sou homem sem vaidades, nada quero para mim, apenas para os meus” (CONDÉ, 1973, p. 105).

A atmosfera cômica -mas não da malandragem- permanece em *Velha Jeo e sua cabra chamada Amélia*, em que a protagonista tem uma cabra como companheira, atribuindo-lhe características humanas ao acusá-la de alcoólatra e de “puta”, quando descobre sua gravidez e também em *Como se utilizou Salomão de sua oportunidade?*, quando o pastor *J. B. Silva* mantém relações sexuais com a “solteirona” Noêmia para curá-la de sua histeria.

A obra inclui ainda *O assassinato de Lalau Boa-Vida*, cujo velório torna-se um “ringue” de lutas entre suas amantes e maridos traídos e *Serenata ao luar ou a revolta das raparigas da rua das Mágoas*, que traz a serenata oferecida pelas prostitutas da pensão Riso da Noite aos seus clientes casados. Nessa obra, a única novela em que a sátira não é tão acentuada é *Crônica do que aconteceu ao beato Torquato M. de Jesus*, em que seu protagonista se torna um milagreiro e profeta na cidade de Caruaru, anunciando o fim do mundo. Entretanto, a novela não perde totalmente a comicidade ao estabelecer para o fim do mundo um local: a feira, sábado “por volta das dez horas menos três minutos” (CONDÉ, 1973, p. 138), como se “o fim do mundo” não consistisse em um fenômeno global ou como se a feira fosse o mundo. Nas profecias de Torquato, todos começam a acreditar, incluindo as prostitutas da pensão Riso da Noite e, inclusive, o padre.

A comicidade também vai protagonizar o romance *Como uma Tarde em Dezembro*, a partir da figura de Zuzu, descrito como quarentão, baixo, vermelho, meio careca, frequentador da pensão Riso da Noite, um malandro que vive à custa da irmã viúva rica Marieta Escobar. Zuzu é um incurável boêmio, que no curso da narrativa chega a planejar se casar com a também viúva rica Dulcinéia Coqueiro Cavalcanti somente por interesse em sua fortuna,

o que o libertaria do comando da irmã. Contudo, Zuzu é uma *personagem plana* (caricatural)²⁵, que encerra a trama sem apresentar mudanças.

Pode-se compreender, portanto, o projeto literário condeano de retratar Caruaru em dois momentos: primeiro, estão os contos e novelas de *Caminhos na sombra* e *Santa Rita*, compostos por micro-histórias literárias que culminariam no romance *Terra de Caruaru* (indicado aqui como a consolidação desse projeto). Segundo, encontram-se as novelas de *Pensão Riso da Noite* e o romance *Como uma Tarde em Dezembro*, que, mesmo fazendo algumas referências ao contexto histórico, tem como cerne a malandragem, a boemia e a sátira.

Com isso, entre as obras de José Condé, *Terra de Caruaru* consiste no retrato literário mais completo da cidade, com maiores vínculos com a história, o que a levou a ser selecionada como *corpus* de análise nesta tese. Ao compreender, finalmente, em que consiste o retrato literário condeano nesse romance, estar-se-á, sobremaneira, anunciando o que seria grande parte de seu projeto de representação literária de Caruaru. Todavia, deve-se sempre ter em mente que a poética condeana não se encerra nisso, nos retratos de Caruaru. Os espaços referenciados, suas tramas, personagens e estética literária são multifacetados, sendo esta tese somente um recorte temático -ainda que significativo- de parte desse legado literário.

1.3 Terra de Caruaru e o romance histórico

No que diz respeito à representação literária da cidade de Caruaru, *Terra de Caruaru* insere-se como primeira obra condeana do gênero romanesco.²⁶ Mais vigorosa que suas antecessoras, por inaugurar maior densidade na complicação da trama, em número de personagens e em extensão narrativa, tornou-se sem dúvida a obra mais famosa, mais citada, quando se trata de José Condé.

²⁵ *Caricatura* refere-se à personagem plana (sem alterações de comportamento no transcorrer da trama) levada ao extremo, com fins satíricos, características fixas e ridículas (BRAIT, 2006; GANCHO, 2006).

²⁶ Seu primeiro romance, *Onda Selvagem*, tem como referência espacial a região Sudeste, com destaque para o Rio de Janeiro. Portanto, *Terra de Caruaru* é seu primeiro romance a ter Caruaru como principal cenário.

Organizada em oito partes -*Origem; Breve história de João Teixeira da Preguiça; A cidade I; A cidade II; O homem e seu cavalo; A cidade III; Morte do Caruaru velho e “Chat-Noir”*-, a narrativa demonstra uma natureza pluridiscursiva, híbrida, com uma grande quantidade de personagens -cento e dezoito (ver apêndice)- que vão desde os regentes -políticos, comerciantes, soldados e sacerdotes- até “os subalternos” -funcionários, vaqueiros, tangerinos, bêbados, pedintes, prostitutas, entre tantos outros.

Levando em conta sua notória matéria de extração histórica, cabe refletir sobre os fenótipos que mais se afinam à obra, para melhor compreender seu subgênero dentro da categoria de romance histórico. Para isso, refletir sobre o gênero romanescos, especialmente o romance histórico e suas subcategorias: romance de fundação, romance de formação, romance regionalista e metaficção historiográfica, denota matéria relevante.

Sendo sua origem atribuída pela maioria dos pesquisadores a *Dom Quixote*, de Miguel Cervantes, o gênero romanescos é relativamente novo, produto da Modernidade²⁷. A epopeia burguesa moderna, como diria Lukács (2000) apoiado em Hegel (1964). Esse gênero carrega sempre um hibridismo incontornável e uma notória plurivocalidade, como observou Bakhtin (1993). Trata-se de um gênero não-acabado. E nesse ponto Lukács e Bakhtin estão de acordo.²⁸

Dentre as características que fazem do romance uma nova forma literária está o fato de ter abolido a clássica divisão dos gêneros literários: dramático, épico e lírico; que se tornaram insuficientes para defini-lo. O gênero romanescos demonstra-se mais livre e plurilinguístico do que seus antecessores, ao fazer o uso simultâneo de diversos gêneros textuais, tais como a narração, a descrição, o drama, o ensaio, o comentário, o monólogo, a fábula, a história, o apólogo, o idílio, a crônica, o conto, a epopeia e assim por diante, conforme assinala Robert (2007).

²⁷ Ratifique-se a perspectiva eurocêntrica desse atributo, haja vista a existência de produções literárias dessa natureza em outros continentes, a exemplo da obra japonesa *Genji Monogatari* (História de Genji), atribuída à escritora Murasaki Shikibu, que apresenta características do gênero romanescos moderno. Publicado no século XI, consistiria no primeiro romance da história.

²⁸ Os teóricos convergem nesse ponto, mas se contrapõem quanto à origem do gênero romanescos, visto por Lukács como a epopeia moderna e apontado por Bakhtin como um novo gênero não tão vinculado à epopeia clássica.

Sua natureza híbrida e plural pode ser ilustrada com o próprio romance aqui selecionado para análise, cuja intercalação narrativa traz ao leitor desde o discurso direto característico do gênero dramático até poemas, letras de músicas, cartaz e notícia, como se pode verificar nos seguintes excertos:

Letras de Músicas (poemas):

Há muito tempo que luto
Com toda perseguição
Já me chamam aqui em cima
Governador do Sertão
Porém agora vou ver
Se breve poderei ser
Presidente da Nação
(CONDÉ, 2011, p. 68)

Vê que amenidade,
que serenidade
tem a noite, em meio,
quando, em brando enleio,
vem lenir o seio
de algum trovador!
O luar albente
que do bardo a mente
no silêncio exalta,
chora a tua falta,
rutilante estrela
de eteral candor!
(CONDÉ, 2011, p. 79)

Vem ouvir meu canto
no fluir do pranto,
com que a dor rorejo!
Lancinante arpejo,
Que das fibras tanjo
Deste coração!
(CONDÉ, 2011, p. 80)

Diálogos (gênero dramático):

– Por que não pernoita?
– Posso não. Deixei Zefinha atacada.
– Que tem a comadre?
– Uma dor nas cadeiras. Nada de mais não. Mas vamos ao que interessa: que pretende fazer? [...]

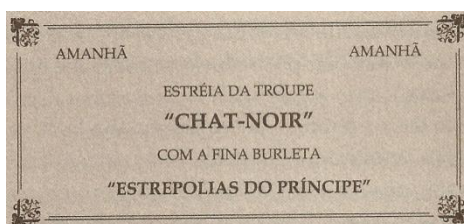
(CONDÉ, 2011, p. 37)

A Notícia:

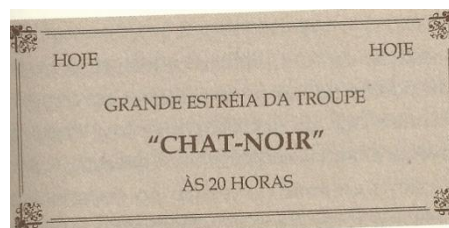
A situação política do município de Caruaru foi tema do violento discurso que o senador Aurino Ferreira pronunciou ontem na sessão do Senado Estadual. Entre outras acusações, o representante do povo afirmou que a última vítima das perseguições naquela cidade é o juiz de direito da comarca, que...

(CONDÉ, 2011, p. 251)

O cartaz:



(CONDÉ, 2011, p. 51)



(CONDÉ, 2011, p. 69)

Assim, percebe-se a diversidade de gêneros textuais que tornam a obra multifacetada em sua estética.

Com essa diversidade textual, mas em linguagem simples, cotidiana - uma provável tentativa de transmitir a variedade linguística dos falantes caruaruenses-, o romance desnuda o conteúdo histórico, os vínculos com a fundação citadina e as ações que deram o destino tomado pelas sociedades da Caruaru do passado. Em seu prefácio, Condé confessa o propósito de recuperar a Caruaru dos tempos de sua infância. Nessa empreitada, ele introduz na narrativa personagens históricos, como José Rodrigues de Jesus -suposto fundador da cidade- e Ulisses Ribas (inspirado no Coronel João Guilherme de Pontes, segundo sugerem alguns pesquisadores [SANTOS, 2006]).

O romance faz ainda alusões a João Condé, pai do escritor, ao trazer para o enredo o proprietário do palacete da Rua da Matriz, 300 (antiga residência da família Condé em Caruaru), e a seu irmão, Elysio, mencionado como o filho que fora estudar Medicina na Bahia, como já abordado em Silva (2013, p. 55). Essa cena relata a famosa festa de inauguração do “casarão” recém-adquirido por João Condé, aberta a todos que desejassem participar, sem distinções de classe.²⁹

Com a inserção de sujeitos e eventos históricos, *Terra de Caruaru* caminha na linha do romance histórico e até como uma *escrita de si*, conforme sugerido em Silva (2013). Identifica-se aí uma reportagem sobre uma realidade peculiar, pessoal e individual. Contudo, a narrativa não se reduz a isso, pois se lança ao universo ficcional (lembrando que ficção e realidade não estabelecem relações opostas, como já mencionado neste trabalho).

Tem-se então no romance uma espécie de matéria de extração histórica ficcionalizada que estabelece a interdiscursividade com ensaios historiográficos, acrescida do relato pessoal e das memórias. O relato de episódios históricos como característica do gênero romanesco leva Lukács (2000) a aproximá-lo da epopeia, justamente por identificar essa semelhança nos dois gêneros, incluindo a invenção da nação, ainda que, na maioria das vezes, essas narrativas recorram ao universo mítico, lendário e imaginário.

Com isso concorda Alcemeo Bastos (2007), ao ver no romance e na epopeia realizações de um mesmo gênero literário: o épico. O teórico acredita

²⁹ Para acessar a biografia de José Condé, ver Costa (2013).

que o papel da epopeia para os antigos é o mesmo desempenhado pelo romance para a sociedade burguesa dos séculos XIX e XX. Sendo que, no caso do gênero romanesco, mesmo nas obras que se afastam da matéria de extração histórica, necessita-se sempre de um fundo de realidade para ser aceito. Esse fundo estaria impresso na verossimilhança que sua construção narrativa proporciona, bem como na credibilidade que as personagens transmitem, como se identifica, por exemplo, em *Madame Bovary*, de Flaubert, ou *Raskolnikow*, de Dostoiévski, conforme ressalta Döblin (2006).

Em seu estudo sobre o romance histórico, Alcmeno Bastos (2007) explica que, enquanto a epopeia é estruturada em dois planos: o histórico e o maravilhoso, o romance preservou o plano histórico, mas substituiu o maravilhoso -que seria o mítico- pelo ficcional. A permanência do plano histórico e a substituição do maravilhoso pelo ficcional revelaria no romance uma mimesis que propicia uma verossimilhança bem-sucedida. E o exemplo *par excellence* desse tipo de mimesis estaria, provavelmente, no romance histórico, principalmente a partir do Realismo.

Tendo Walter Scott, Alexandre Dumas e Leon Tolstói -no Brasil, José de Alencar- como principais precursores, esse subgênero romanesco tem contornado o imaginário histórico coletivo (ESTEVES, 2010). Foi durante o século XIX que ele surgiu no Brasil, a partir da ambição dos românticos de construir uma identidade nacional e documentar -ou forjar- os processos históricos pelos quais passava o país.

De tal forma, pode-se entender que o próprio romance brasileiro nasce emparelhado com o romance histórico. *Um roubo na Pavuna* (1843), de Azambuja Suzano, foi indicado por Antonio Candido (1971) como o primeiro romance histórico brasileiro, embora seja na obra alencariana que o gênero encontra sua consolidação, com *O Guarani* (1857), *As Minas de Prata* (1865), *Iracema* (1865), *Guerra dos Mascates* (1871) e *Ubirajara* (1874). Escritores como Machado de Assis, Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Érico Veríssimo, entre tantos outros, dariam seguimento ao subgênero.

Entretanto, delinear precisamente os elementos que fazem de uma obra um romance histórico torna-se uma tarefa espinhosa, haja vista a diversidade de características que têm acompanhado esse subgênero desde Walter Scott, o que leva Alcmeno Bastos à conclusão de que “o termo romance histórico já não é

capaz, hoje, de dar conta do aproveitamento ficcional em prosa da matéria de extração histórica” (BASTOS, 2007, p. 78). Porém, ainda que reconheça o hibridismo incontornável do romance histórico, o teórico arrisca delinear algumas de suas características: o conteúdo narrado deve ser de extração histórica, o que se refere tanto à ação quanto às personagens, as quais devem obrigatoriamente afetar e serem afetadas pelo acontecimento histórico.

O teórico observa ainda que o romance histórico pós-scottiano tem trazido uma combinação de personagens históricas e ficcionais, estando estas últimas condenadas à ficção, enquanto aquelas, ainda que reinventadas (o que geralmente acontece!), evoca sempre a figura histórica. Sujeito a isto está, sem dúvida, a personagem José Rodrigues de Jesus em *Terra de Caruaru*, que ao entrar em cena no romance reportará sempre à figura histórica, sobre a qual o caruaruense já sustenta uma concepção. Em outras palavras, a figura histórica mantém forças pré-existentes ao universo textual e ficcional que vão acompanhar a personagem literária e que não se deixam escapar do imaginário do leitor.

O teórico sugere também que a matéria narrada deve remeter a um tempo anterior ao de sua escritura, como é o caso do modelo scottiano e também do romance de Condé.

Ao refletir sobre a relação entre tempo de escritura da obra e período retratado em seu enredo, é importante ratificar que José Condé viveu em Caruaru somente até os 12 anos de idade. Portanto, a matéria narrada em *Terra de Caruaru*, 30 anos após ele ter deixado a cidade, dificilmente é fruto apenas de suas memórias de infância.

É bem difícil acreditar que um garoto de 12 anos pudesse ter uma compreensão tão global, com perspectivas históricas, políticas e sociais, como as retratadas no romance. Basta notar que a Caruaru da década de 1920 referenciada na trama sequer conhecia o nome de seu suposto fundador (José Rodrigues de Jesus), que só seria mencionado na década de 1950, com o artigo do padre Zacarias Tavares, como mencionado na seção anterior.

Desse modo, *Terra de Caruaru*, ainda que possa revelar memórias do menino Condé, especialmente memórias enquanto fenômeno narrativo (toda narrativa é uma narrativa de memórias), é apreciada aqui como interdiscurso, fruto do período em que foi escrito, pelo José Condé adulto, mais maduro,

conhecedor da história (pode-se conferir sua considerável bibliografia de conteúdo histórico em sua biblioteca particular preservada ainda hoje na Biblioteca Pública Municipal de Caruaru e catalogada por Costa [2013]).

Nesse aspecto, eleva-se o caráter dialógico do processo de elaboração literária, em que seu referente não se esgota nos mecanismos mnemônicos ou da experiência pessoal do escritor, mas no interdiscurso, como estabelece Riffaterre (1984, p. 159, tradução livre³⁰): “O texto mimético não é composto de palavras que se referem a coisas, mas de palavras que se referem a sistemas de signos que já são unidades textuais prontas”. Tal dinâmica acontece inclusive na historiografia, porquanto “ela também se origina de outros textos (documentos)” (HUTCHEON, 1991, p. 157).

Assim, talvez o processo de escritura do romance estivesse mais associado aos anseios, à ideologia e ao contexto sócio-histórico do ano de 1960, quando foi lançado, no clima das comemorações do centenário da cidade em 1957, do que aos contextos históricos representados em seu enredo. Como será demonstrado ao longo desta tese, existe uma clara interdiscursividade entre o romance e a matéria de extração histórica identificada nos ensaios historiográficos, sociológicos e antropológicos sobre o Brasil, articulados com as memórias e a inventividade do escritor caruaruense.

Ainda sobre o romance histórico, Esteves (2010) refaz o percurso desse subgênero romanesco a partir do modelo scottiano, identificando suas ramificações e demonstrando a complexidade para defini-lo. O teórico concorda com Alcmeno Bastos ao verificar no modelo scottiano uma ação que ocorre em um passado anterior ao escritor e um equilíbrio entre fantasia e realidade na estrutura narrativa, o que promove uma ilusão de realismo ao mesmo tempo em que representa um escape para uma realidade insatisfatória. Encontram-se, nesse modelo, personagens ficcionais, mesmo que a ação seja referente a eventos históricos.

Todavia, esse modelo vai se modificando na composição dos romances históricos subsequentes, a exemplo de *Cinq-Mars*, publicado em 1826, pelo poeta francês Alfred de Vigny, em que há um resgate de personagens históricos

³⁰ Original: “The mimetic text is not composed of words referring to things but of words referring to systems of signs that are ready-made textual units”.

e uma maior concentração nas ações individuais em substituição do movimento coletivo.

Com Flaubert, o romance histórico angaria novas características, quando o escritor, em *Salambó*, publicado em 1862, oferece descrições minuciosas do ambiente histórico, incluindo hábitos, vestuário, armas, só que em lugares e tempos distantes e exóticos, sem nenhuma ligação com sua vida privada.

Exemplo também peculiar da modificação na configuração do gênero é *Guerra e Paz*, de Tolstói, consagrada como magna obra da literatura universal por oferecer uma fusão entre ficção e história de forma mais “fluida e vital”, como classifica Esteves (2010, p. 33). Com um realismo e riqueza de detalhes incomparáveis, esse volumoso romance -com suas centenas de personagens e mais de mil páginas- remete ao período napoleônico na Rússia, concentrado na retratação da relação franco-russa no período de 1805 a 1820.

Torna-se evidente, portanto, que as nuances do romance histórico estão sempre conectadas às tendências de sua “escola literária”, se é que se pode chamar assim. Enquanto o romance histórico romântico, por exemplo, emerge como um forjador e legitimador da nacionalidade, que era a principal aspiração dos românticos, em especial dos brasileiros, o romance histórico realista, por seu turno, como em Tolstói, geralmente traz crônicas ou uma mimesis mais verossímil.

Esteves (2010) sugere ainda o advento de um “novo romance histórico”, produto da pós-modernidade, ligado a uma releitura crítica da história. Trata-se de uma narrativa que impugna as versões oficiais da história e fornece perspectivas múltiplas. Esse novo modelo estaria estampado no que Linda Hutcheon (1991) classificou como metaficção historiográfica, já mencionada na primeira seção. Nessa subcategoria, estaria alinhado, por exemplo, *João Abade*, de João Felício dos Santos, ao retirar o episódio da Guerra de Canudos da costumeira perspectiva do homem branco “civilizado” e colocá-lo na visão dos vencidos. O romance rompe com a versão tradicional retratada na obra euclidiana e desvela a versão dos “fanáticos” da comunidade de Canudos.

Também segue essa mesma linha *Viva o Povo Brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, ao oferecer uma reescrita paródica da história brasileira, captando sua essência mediante a carnavalização, em termos bakhtinianos. O

romance ubaldiano retira do trono os falsos heróis aclamados pela história dos vencedores. Com seus personagens portugueses, holandeses, negros e índios, a trama denuncia a mentalidade do modelo da casa-grande e senzala, e das lutas escravas para cessar esse sistema, além da miscigenação calcada no estupro. Nesses conflitos, a obra aglutina a cultura lusitana e a brasileira, a cultura dita erudita e a popular.

Tensões dessa natureza podem também ser identificadas em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, cujos conflitos nos diálogos -ou na ausência deles- entre o indivíduo letrado e o não letrado estão entre seus principais temas, conforme aponta Bolle (2004).

É justamente essa crítica social, esse coro dos muitos, que forneceria um caráter primordial para a constituição de um romance histórico genuíno, segundo o crítico literário Otto Maria Carpeaux, ao declarar que “O autêntico romance histórico realiza uma ‘revisão de valores’, ressuscitando os vencidos, dando uma voz aos que a História, essa *fable convenue*, silenciou” (CARPEAUX, 2005, p. 449).

Para o crítico, portanto, somente uma metaficção historiográfica revelaria um romance histórico autêntico, o que implica, sobretudo, um posicionamento mais social e político do que crítico literário, como se a literatura tivesse sempre o dever de contestar a conjuntura social e posicionar-se de forma (tida como) ética.

Tal perspectiva mais caberia às ciências sociais (ao menos enquanto utopia), mas nem sempre se aplicaria às artes. Ressalte-se que a noção de ética também é variável histórica e geograficamente. É tão movediça quanto a própria filosofia ou o pensamento humano. Assim, a “revisão de valores” almejada pelo crítico não estaria livre de perspectivas ideologizantes.

Dentro do subgênero romance histórico, também tem sido frequentemente utilizado o termo romance regionalista -principalmente nos compêndios didáticos adotados pelas escolas na educação básica brasileira- para se referir a obras em que a ação é deslocada para o interior, ou regiões periféricas do império. Se considerado esse conceito, estariam nessa linha os romances do cearense Franklin Távora, como *O Cabeleira*, de 1876, que narra a “história” do cangaceiro José Gomes, tendo a seca do sertão nordestino como ambiente; *O matuto*, de 1878, ou ainda *Lourenço*, de 1881, ambos

contextualizados no Recife do período da Guerra dos Mascates. Romances como *Os farrapos* (1877), de Luís Alves Leite de Oliveira Bello, e *Vida e Morte de Natividade Saldanha* (1932), de Argeu Guimarães, também se enquadrariam nessa subcategoria.

Contudo, essa concepção não parece bem apropriada por carregar um juízo de valor que discrimina alguns lugares e/ou sujeitos como periféricos, ou marginais, taxando-os de “regionalistas”. E acusa-se aqui essa visão de inapropriada porque, no contexto de um país do tamanho do Brasil, com sua complexidade não somente étnico-racial, mas também geológica e sócio-organizacional, como se pode perceber na presença de ruralismos em litorais e urbanização no interior, e vice-versa -e esse não poderia ser o critério para essa distinção-, o que viria a ser a periferia ou o interior no sentido de classificar algumas obras como regionalistas e outras não? Os pressupostos que geram essas distinções parecem estar calcados em um pré-julgamento preconceituoso sem fundamentos convincentes, sendo, por isso, evitados aqui.

No caso do romance *Terra de Caruaru*, nota-se um trânsito por todas essas subcategorias do romance histórico, na medida em que se identifica um romance com matéria de extração histórica e personagens históricos simultaneamente fundidos com enredo ficcional e personagens ficcionais. Ambientado no interior pernambucano, revelaria caráter regional -mas, sem dúvida, confere um protótipo nacional- e ao representar suas diversas personagens, dando voz aos muitos, nessa característica específica estaria na linha da metaficção historiográfica.

Entretanto, os contornos que se pretendem apontar nesse romance, levando em conta suas raízes, o que mais o revelaria na esfera do que esta pesquisa tenta demonstrar, reportam ao romance de fundação, caracterizado como “[...] narrativas que se vinculam ao tema da *constituição da nacionalidade*” (HELENA, 1991, p. 20, *itálico nosso*). Embora o espaço contextualizado em sua trama -Caruaru- não esteja na perspectiva de formação em nível nacional, como acontece em *Viva o Povo Brasileiro*, a reflexão propiciada em *Terra de Caruaru* demonstra-se intimamente ligada ao “exame da contaminação entre literatura e sociedade” (HELENA, 1991, p. 22-23). Em termos mais claros, o que esse romance faz, de modo geral, é recorrer ao passado na busca de elementos fundadores de uma cidade do interior

pernambucano. Nisso, a obra não se afasta da constituição da nacionalidade, funcionando mais como uma metonímia da história do Brasil, como já dito. Assim, o conceito de romance de fundação calca-se na construção imagético-discursiva da identidade nacional -no caso de José Condé, da identidade local- e dos elementos fundacionais dessa região.

Ao tratar do tema da construção identitária, observa-se que a concepção de nação brasileira, suas características específicas, tem nas criações literárias do século XIX e XX não somente uma de suas principais fontes, mas também um contundente catalisador. Obras como *Iracema*, *Macunaíma* e *Grande Sertão: Veredas*, entre tantas outras, tiveram função decisiva na invenção da brasilidade. Verifica-se em *Iracema*, por exemplo, um romance de fundação, ao elaborar -ainda que nos moldes românticos- a lenda da fundação do Ceará. A obra concentra na índia Iracema a metáfora de um lugar ainda inexplorado, virgem, como era o Brasil antes da colonização. A personagem Moacir, filho de Iracema com um guerreiro branco, estabelece a crioulização como um dos fundamentos, sobretudo interétnicos, da identidade brasileira.

Claro que o projeto literário romântico brasileiro de invenção da identidade nacional teve fortes influências europeias, como se deve lembrar que o francês Ferdinand Denis, que vivera no Brasil na época, incentivou os escritores brasileiros a seguirem os mesmos temas abordados por Chateaubriand: a natureza selvagem e os índios. Convém lembrar ainda que a atuação de Gonçalves de Magalhães e Araújo Porto-Alegre na Paris romântica de 1836, mediante a *Nitheroy, Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes*, impulsionou o movimento romântico no Brasil, como demonstra Leyla Perrone-Moisés (2007).

No entanto, esse fenômeno seria apontado por Antonio Candido (1971) como uma forma de mostrar à Europa que, por um lado, os antepassados brasileiros eram tão nobres quanto os cavaleiros da Idade Média europeia e, por outro, que a paisagem natural do Novo Mundo era mais formosa e imponente do que a do Velho Mundo. Assim, identifica-se nesse antagonismo um francesismo romântico caracterizado como “emulação” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 58).

Ainda sobre a construção da identidade nacional, embora com visões bem distintas do romance romântico, a obra modernista *Macunaíma*, com seu

conjunto de mitos e tradições populares, coloca na figura de seu protagonista um misto das três raças brasileiras e a (des)construção identitária de um herói às avessas. Caracterizado na ambivalência (inteligente e apaixonado, porém preguiçoso e sensual), esse anti-herói representa a multiplicidade identitária, senão a ausência de uma identidade, dada a natureza híbrida da cultura brasileira também identificada em *Iracema*, embora o romance andradiano diferencie-se significativamente do projeto romântico ao abandonar o ufanismo fanático -como identificado em muitas obras românticas brasileiras- em favor de uma visão universal e inovadora para a época.

Perrone-Moisés (2007, p. 73) reconhece em Mário de Andrade “um grande pensador da identidade brasileira”, que se distancia tanto da *galofilia* quanto da *galofobia*, assumindo, em vez disso, uma postura “realista e lúcida”. Embora *a priori* o escritor visse em *Macunaíma* uma obra de entretenimento, tornou-se um ícone não da identidade brasileira, como geralmente os ensaios teóricos a posicionam, mas de uma “entidade nacional”, expressão utilizada pelo próprio escritor. Conforme interpretação de Perrone-Moisés (2007, p. 191), o uso dessa expressão é mais adequado, visto que o termo “identidade” pressupõe a existência de uma “essência” e de uma “origem”. Mas *Macunaíma*, enquanto “entidade nacional”, consiste em um ser contraditório e ainda em construção.

Voltando ao caso de Condé, bem próximos do que se identifica em *Terra de Caruaru* estão os elementos fundacionais elucidados por Willi Bolle (2004) em sua análise de *Grande Sertão: Veredas*. Nesse estudo, o teórico aponta essa obra rosiana como romance de formação (*Bildungsroman*³¹) do Brasil. Isso porque narra o desenvolvimento de um herói individual (Riobaldo), mas com marcantes características do romance social, ao recuperar as bases de fundação do país estabelecidas nos clássicos ensaios de história e ciências sociais, chamados retratos do Brasil, de Paulo Prado, Darcy Ribeiro, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Jr.

Nos termos de Bolle, o romance rosiano encena os antagonismos sociais, tais como “[...] a arqueologia da servidão, a história da mão-de-obra, as relações entre cidade e sertão, o regime de desmandos, o problema social e a

³¹ Termo introduzido e conceituado por Karl Morgenstern (1971) e Wilhelm Dilthey (1985; 1970).

identidade do ‘povo’ e da ‘nação’” (BOLLE, 2004, p. 377). Nesses antagonismos, estariam os elementos básicos da formação do país.

Ao trazer essa perspectiva para o universo caruaruense, os retratos dessa cidade remeteriam, além dos clássicos ensaios mencionados, às obras de Nelson Barbalho, enquanto tentativa de estabelecer a historiografia da cidade, e à obra de José Condé no campo literário.

Todavia, identifica-se em *Terra de Caruaru*, pelo menos na esteira do que aqui se pretende estudar, uma maior aproximação com o conceito de romance de fundação do que com o *Bildungsroman*, visto que este tem no herói individual o guia central para se chegar à autonomia aspirada pelo indivíduo em seus conflitos com as leis da sociedade – Riobaldo é um exemplo. O romance de fundação, por seu turno, desvela as tensões sociais no movimento coletivo e nos elementos fundadores de um povo e de um lugar. Ou seja: o romance condeano não investe em um herói específico, tornando-se inclusive bastante difícil encontrar nele um protagonista. O próprio Condé já anunciaria em seu prefácio que “Este romance – que não retrata qualquer pessoa viva ou morta, antes pretende ser o retrato de um tempo que não existe mais” (CONDÉ, 2011, p. 20). Para isso, suas personagens -algumas com maior visibilidade que outras- representam todo o tecido social configurado no contexto histórico representado. Ademais, o conceito de *Bildungsroman* tem se demonstrado bastante frouxo, aplicando-se, ao que parece, tão-somente à sua obra fundadora: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, de Goethe, como esclarece Oliveira (2013).

Enquanto romance de fundação, *Terra de Caruaru* tem em suas estruturas fundantes a profusão de matéria histórica, geopolítica e socioeconômica que compõe grande parte da *poiesis* de José Condé. As relações de poder são marcantes na trama, postas em um primeiro momento sobre a casa-grande e a senzala, na figura do comandante João Teixeira de Carvalho, nas lutas por terras entre *senhores* e índios, na exploração da mão-de-obra de escravos e vaqueiros, a força armada dominada pelos jagunços -embora este termo não seja utilizado no romance-, e em um segundo momento na cidade em pleno desenvolvimento, com sua política manipulada por um novo tipo de chefe patriarcal: o coronel Ulisses Ribas e seu filho Ariosto Ribas. O prefeito Zica

Soares serve apenas de “aparências”, obedecendo sempre aos ditames dos coronéis.

Nota-se aí o regime de desmandos herdado do modelo da casa-grande. No jogo entre campo e cidade enquanto civilização *versus* barbárie, conforme Sérgio Buarque de Holanda desenvolveu em sua clássica obra *Raízes do Brasil* (1995), a cidade condeana revela-se mais como uma “fazenda maquiada”, uma casa-grande de maior extensão, com maior quantidade de *senhores* (a classe dominante), com os “escravos modernos” (os assalariados) e os capangas/jagunços (soldados), entre outros aspectos que serão tratados nos capítulos seguintes.

Não obstante a influência da “modernidade” capitalista-industrial, existe na cidade uma permanência do arcaísmo, da exploração, da violência, da mentalidade estabelecida pela colônia e, neste caso, do sistema rural escravocrata. Essa consiste na principal estrutura fundante, por emanar da máquina dos discursos e exercício do poder que ora preservam determinados modelos sociais, ora os historicizam.

As estruturas fundantes do romance perpassam ainda pelos âmbitos geográficos, econômicos e culturais caruaruenses. Na esfera espacial, tem-se o registro dos principais bairros, ruas, igrejas, cemitérios, cinema, entre outros, da cidade, a maioria com seus nomes reais, o que demonstra um forte investimento do escritor no que diz respeito à demarcação identitária de Caruaru.

A narrativa traz descrições desses espaços, ressaltando os trajetos das personagens, o que permite ao leitor a visualização da cidade bem próxima à Caruaru do passado. Nesse aspecto, Condé proporciona o mesmo *insight* encontrado nas obras de Jorge Amado, especialmente em *Gabriela, Cravo e Canela*, na qual desenha a cidade de Ilhéus da década de 1920, onde é possível ainda hoje identificar muitos dos ambientes representados.

Na esfera econômica, enquanto o romance amadiano tinha o período áureo do cacau como combustível para a manutenção de todo o sistema que girava em torno da figura do coronel, a obra condeana coloca o algodão como o principal gerador de fortunas, a que se deve o título de “mãe generosa”. A transformação das fazendas em cidade, tendo o fator econômico como mola propulsora, é acompanhada de movimentos artístico-culturais, incluindo as

festividades carnavalescas realizadas em ruas e clubes, as apresentações das bandas de música (a Comercial e a Nova-Euterpe), a grande Festa da Conceição, as encenações de peças teatrais, grupos de dança e exibições cinematográficas no Cine Avenida, entre outros. E aqui vale destacar que João Condé, pai do escritor, ascendeu economicamente a partir do negócio com algodão e, amante do cinema, chegou a adquirir o Cine-Theatro Avenida, como relata Costa (2013, p. 35).

Portanto, os pontos fulcrais indicados neste primeiro capítulo residem na indubitável conexão que *Terra de Caruaru* estabelece com a história, sendo compreendida como obra-prima de José Condé no que se refere a seu projeto literário de representar sua terra natal.

O romance, ainda que ficcional, oferece um forte registro do passado, ao preservar memórias sobre acontecimentos e lugares históricos e ao instigar o exame das relações sociais “que aconteceram” ou “que poderiam ter acontecido” no diálogo interdiscursivo com os ensaios historiográficos brasileiros. Enquanto romance de fundação da cidade de Caruaru, visar-se-ão nos capítulos subsequentes decifrar suas estruturas fundantes, analisando sua poética com vistas para os construtos imagético-discursivos a fim de perceber a constituição de seu conteúdo histórico e as ideologias que se deixam escapar.

Capítulo 2 - Estruturas Fundantes I: do campo à cidade

“A cidade é um discurso, e esse discurso é verdadeiramente uma linguagem: a cidade fala a seus habitantes, falamos nossa cidade, a cidade em que nos encontramos, habitando-a simplesmente, percorrendo-a, olhando-a.”

(BARTHES, 2001, p. 224)

2.1 “No começo: simples rancho”

Em *Origem*, primeira parte do romance *Terra de Caruaru*, uma narração ensaística e descritiva elabora, em apenas três páginas (considerando a edição de 2011), o retrato de uma paisagem predominantemente *natural*, como classificaria Borges Filho (2007, p. 48), por reportar à natureza, aos espaços virgens, sem significativas interferências humanas.

Ainda no século XVIII, a região onde se constituiria a futura cidade de Caruaru configura-se como um rancho, local apenas de travessia ou pernoite para os tangerinos e vaqueiros que viajam do sertão piauiense ou da microrregião do Sertão do Moxotó -hoje, área em torno da cidade de Arcoverde-PE- para a zona litorânea.

O trajeto sertão-litoral denotava a possibilidade de contato da então colônia com o continente europeu mediante a zona portuária na cidade do Recife, de onde saíam para o Velho Mundo as mercadorias extraídas e/ou produzidas no Brasil.

O rancho encontrado no meio do percurso sertão-litoral, nesse entre-dois-mundos, tornou-se ponto de parada para os viajantes, que eram atraídos pelas águas do rio Ipojuca e pelo pasto verde no seu entorno, potencial alimento para os animais.

A narrativa se volta ao sertão nordestino, que, no período colonial, se tornou espaço propício para a criação de gado, conforme relata Darcy Ribeiro (2006, p. 307): “Os primeiros lotes instalaram-se no agreste pernambucano e na orla do recôncavo baiano, suficientemente distanciados dos engenhos para não estragar os canaviais”. Em decorrência disso, era comum o trânsito de

boiadeiros rumo ao litoral: “Periodicamente, passavam os boiadeiros que arrebanhavam o gado para conduzi-lo, sertão afora, até a costa onde seria vendido” (RIBEIRO, 2006, p. 308).

A bovinocultura converte-se então em uma das principais atividades econômicas do interior nordestino nesse período. E, estando Caruaru um tanto distante das regiões canavieiras, o gado e o algodão, junto com o cultivo de produtos de subsistência, são mencionados na narrativa como seu foco produtivo. Como na época referenciada ainda não existiam demarcações geográficas para definir o sertão (sequer existia a concepção de Nordeste), Caruaru é indicada como “boca do sertão”^(TC, p. 200)³² (título hoje atribuído à cidade de Arcoverde-PE).

Encontram-se nesse espaço os índios Cariri -principal família de línguas indígenas do sertão nordestino brasileiro- em meio à “caatinga cinzenta”^(TC, p. 25). Na referência ao índio e à vegetação, a narrativa sugere um espaço de sobrevivência bastante difícil.

É certo que o narrador posiciona-se, ideologicamente, na perspectiva do colono, chamando-o inclusive de “pioneiro”, e para o qual os embates contra os índios pela tomada de terras, bem como os períodos de seca que prejudicam as lavouras, representam o maior desafio.

Desse modo, o colono depara-se com obstáculos de ordens naturais (solo e clima pouco propícios à produção) e de ordens sociopolíticas (a resistência indígena ante sua escravização e a invasão de terras pelo colonizador).

Essa primeira parte do romance é introduzida com a expressão “NO COMEÇO”^(TC, p. 25), uma espécie de alusão ao Gênesis bíblico, que inicia sua narrativa de forma bem semelhante: “No princípio”. A *Origem* representa então um “Gênesis” não só para o processo de formação da cidade como também para a própria organização do romance. Tal qual o livro bíblico, trata-se de uma elaboração mítica, porém, não tão distante do que é narrado pela historiografia e pelos ensaios sociológicos e antropológicos, conforme debatido ao longo desta seção. O mesmo parágrafo é encerrado com a expressão “Foi a origem”^(TC, p. 25).

³² As citações do romance *Terra de Caruaru* serão referenciadas a partir deste momento com a sigla TC seguida da página e sobrescritas, a fim de facilitar a leitura e evitar a perda de espaço no texto.

Em apenas dez linhas, a narrativa já anuncia um porvir bipartido e ambivalente, ao construir a imagem de um espaço dialético e conflitante, nas relações opositivas entre as águas abundantes do rio Ipojuca e o clima seco, o pasto verde e a caatinga cinzenta. Aos pares ambivalentes incluem-se ainda as disputas por terras entre “os pioneiros” e os índios Cariri, que revelam uma espécie de figura de linguagem para alegorizar os processos de hibridação e transculturação aos quais o Novo Mundo seria submetido.

Na sequência narrativa, a variação climática, com enfoque na seca, ressurge como fator fundamental, ao iniciar uma “agonia de sol e mormaço”^(TC, p. 25) que transforma a chuva no principal anseio. A imagem-discursiva é de uma “poeira amarela e quente”^(TC, p. 25) e de um lugar silencioso, com redemoinhos de poeira, que por vezes evoca a paisagem do velho oeste americano vista no cinema *western*.

Por outro lado, em contraste, a região desfruta também dos períodos chuvosos, que abastecem o rio e tornam a agricultura bem-sucedida. Como diz o narrador, “Se nos anos de seca, a terra escaldava, murchava o mato e morria o gado – na estação das chuvas os aguaceiros caíam dia e noite sobre as telhas vãs, empapava o chão dos roçados, fazia transbordar o leito do Ipojuca”^(TC, p. 27).

É um espaço inconstante, “bipolar”, e essa variação enaltece a ambivalência que acompanhará toda a narrativa não somente nos fenômenos naturais e espaciais (seca-chuva, sertão-litoral, rural-urbano), mas também na interferência humana (pobreza-riqueza, oligarquia-democracia, moral-ética), sendo estes últimos decompostos a partir do próximo capítulo.

A Serra da Borborema -planalto com cerca de 400 quilômetros (em linha reta) que atravessa os estados do Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas-, área onde estão localizadas as origens da cidade, é referenciada como espaço de constantes ataques dos índios, sendo por isso apontado como “Lugar maldito”^(TC, p. 25).

Nessa caracterização, evoca-se um tipo de planta de nome “brede caruru” como origem do nome da cidade, que primeiro se chamara Caruru, indicado também como “um nome maldito”^(TC, p. 26). É bem provável que o escritor tenha recorrido à suposta origem do nome da cidade, em referência ao brede venenoso que no romance provoca a morte de grandes quantidades de gado, como alegoria da ambivalência do lugar. Convém notar que a planta,

alimento para o gado nos períodos chuvosos (quando estão verdes), só se torna venenosa na estiagem. Portanto, os elementos que fazem de Caruaru um lugar maldito, pelo menos nesse período histórico inicial, pouco habitado, são a seca e os índios.

Em se tratando de seca, é importante perceber que o Nordeste de José Condé não se aproxima tanto, por exemplo, do de Graciliano Ramos em *Vidas Secas*, porque, ainda que traga a dificuldade climática para esse contexto, não se reduz a isso enquanto estereótipo, como tanto critica Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011; 2013a).

Como será demonstrado ao longo deste trabalho, é um espaço diversificado e complexo, no qual se desdobrarão mais os aspectos políticos e sociais do que os climáticos e naturais. Isso pode ser verificado no enunciado de João Teixeira de Carvalho: “Dura a lei da caatinga. O mal não estava apenas no sol e nos carrascais traiçoeiros, estava, sobretudo, na criatura humana, no fundo do coração de cada um” (TC, p. 38).

Nesse trecho, a colocação do advérbio “sobretudo” enaltece a ação humana como principal influente para a vida difícil na região, da “Dura lei da caatinga”. Mais adiante, a personagem conclui: “Se eu não tivesse matado, não estaria aqui sentado nesta rede” (TC, p. 38). Assim, a “dura lei” reside mais nas disputas humanas, na violência e assassinatos, isto é, nas relações de poder (ver capítulo 3), do que no clima ou na natureza, como recorrentemente é tratado pela elite regionalista tradicional.

Em *A invenção do Nordeste e outras artes*, Durval Muniz acusa algumas produções acadêmicas e artístico-culturais da primeira metade do século XX, a exemplo dos ensaios de Gilberto Freyre no campo da Sociologia, das obras de Euclides da Cunha, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Ariano Suassuna no campo literário ou da música de Luiz Gonzaga, entre outras produções, de terem construído uma imagem-discursiva para dizer o Nordeste, para inventar uma concepção de nordestinidade calcada no passado arcaico e no discurso saudosista, impressos na imagem da seca, do cacto, de figuras como o cangaceiro, o coronel, o profeta, dentre outras que fariam do lugar um referente fixo, congelado no passado, em uma “feira dos mitos”, como se intitularia outro livro do historiador (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013a).

Trata-se então de um Nordeste inventado ideologicamente e recortado geograficamente pelo homem, e não dado pela natureza. Consiste na criação de um espaço mítico, que se refere a uma “visão de mundo, conceituação de valores locais” (TUAN, 1983, p. 97).

É bem certo que muitos desses elementos podem ser identificados no romance de José Condé: notadamente a seca, o cangaço e o coronel. Contudo, a obra se afasta do que mais incomoda Durval Muniz: “O Nordeste parece estar sempre no passado, na memória; evocado como o espaço para o qual se quer voltar; um espaço que permaneceria o mesmo” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 98).

Ao projetar a região como um referente fixo, essa invenção do Nordeste “[...] é uma máquina imagético-discursiva que combate a autonomia, a inventividade e apoia a rotina e a submissão [...] que tenta evitar que os homens se apropriem de sua história” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 100).

Em outras palavras, as visões do Nordeste criticadas pelo historiador referem-se ao regionalismo tradicional, em que há um desejo de manutenção do sistema rural patriarcal brasileiro, tido como intrinsecamente conectado à natureza, conforme o historiador identifica na obra de Ariano Suassuna, por exemplo. Referem-se ainda à figura do camponês nordestino como um sujeito silenciado, desprovido de linguagem, conforme retratado na obra de Graciliano Ramos. Para Durval Muniz, as obras

[...] dos chamados ‘romancistas de trinta’ [...] vão tentar construir o Nordeste pela rememoração de suas infâncias, em que predominavam formas de relações sociais agora ameaçadas [...] pelo mundo moderno, e a tomam como expressão do regional (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 95).

Portanto, segundo a tese do historiador, esse regionalismo tradicional não passa de “subjetividades antimodernas e anticapitalistas” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 141). Sustenta-se assim num discurso da saudade, do retorno a um passado mantenedor de uma elite que agora se vê ameaçada em face das mudanças do mundo moderno, capitalista e industrial. Esse discurso seria uma negação da mudança e da “modernização” de uma sociedade marcada pela centralização de poder.

Em *Terra de Caruaru*, no entanto, não é possível identificar um nordestino com deficiência linguística ou passivo em termos de construção de sua própria história, tampouco uma construção ideológica antimoderna. Muito pelo contrário, trata-se de uma trama que demonstra a inevitável influência da modernidade na sociedade campestre, que paulatinamente vai se transformando e cedendo lugar à cidade e, junto com ela, à influência do capitalismo industrial.

A intriga revela como a ação da população caruaruense pode modificar a cidade e, especialmente, seu sistema político; o quanto o processo de conscientização ancorado em uma ética social por parte da população é determinante para a historicização do sistema oligárquico.

Além disso, é importante frisar que, se por um lado a crítica do historiador é pertinente no que diz respeito à estereotipação do Nordeste e de seu povo ainda hoje com base no imaginário de um passado ultrapassado, por outro, alguns desses elementos, embora obsoletos, referem-se a fenômenos reconhecidos na história do Brasil: a seca, o cangaço e o coronelismo. Alguns, inclusive, ainda persistem na contemporaneidade, a exemplo da seca. O próprio Durval Muniz (2011, p. 81) menciona a grande seca de 1877 que permitiu intervenções do governo, como a criação de órgãos para combatê-la na região Nordeste.

As condições do solo e do clima na colônia são registradas pela historiografia e, pelo menos naquele período, não parece ter sido uma invenção. Gilberto Freyre discorre sobre a dificuldade dos colonos ante as novas terras, cujas “[...] condições físicas e químicas de solo, tanto quanto as de temperatura ou de clima, não permitiram fosse o mesmo doce trabalho das terras portuguesas” (FREYRE, 2003, p. 76).

Bem posteriormente a Freyre, o tema é resgatado por Darcy Ribeiro, no clássico *O Povo Brasileiro*, ao enfatizar que “Desde a segunda metade do século XIX, as secas nordestinas transformaram-se num problema nacional a exigir do governo medidas de socorro e de amparo” (RIBEIRO, 2006, p. 314).

Situada nesse contexto, a construção narrativa da origem de Caruaru no século XVIII, ainda que livre para inventar e reinventar seu elemento *interno*, trata então de um discurso verossímil, de notória matéria de extração histórica e correspondências perante as narrativas históricas, sociológicas e antropológicas.

Aliás, a variação climática descrita no romance vai ao encontro do relato de Gilberto Freyre sobre um espaço que vive entre “Enchentes mortíferas e secas esterilizantes” (FREYRE, 2003, p. 77), diferente de uma seca imutável, de um referente fixo.

Portanto, a questão climática nordestina, especialmente a sertaneja, não parece implicar mera invenção, mas um fenômeno verificado e verificável no decorrer da história. É o clima também grande influente na maneira como a sociedade patriarcal rural brasileira é configurada, ao passo que define o perfil de sua agricultura, tendo a cana-de-açúcar, o algodão e o tabaco como os produtos fundamentais.

Não restam dúvidas de que esse tipo de economia encontra-se intimamente ligado, dentre vários outros aspectos, às condições climáticas. E enseja o grande domínio rural e o clã patriarcal não somente como bases econômicas, mas sobretudo como estruturas sociopolíticas no desenvolvimento do país (PRADO JÚNIOR, 1972).

Gilberto Freyre também iria respaldar esse cenário ao revelar que “A partir de 1532, a colonização portuguesa do Brasil [...] caracteriza-se pelo domínio quase exclusivo da família rural ou semi-rural” (FREYRE, 2003, p. 81).

Ademais, a linha crítica de Durval Muniz deixa implícita uma oposição entre o arcaísmo obsoleto inventado para o Nordeste e a modernidade (capitalista-industrial). Nesse binômio, parece haver uma superestimação da modernidade. Uma ingênua defesa que parece ignorar uma modernidade tão perversa e injusta socialmente. Ou ainda como se as relações entre arcaísmo e modernidade não fossem híbridas e cíclicas (ver 2.3).

Desse modo, a maior consistência do argumento de Durval Muniz talvez esteja na crítica ao estereótipo cristalizado atribuído ao Nordeste ainda hoje, uma região que não corresponde mais a esse cenário que se tornou mítico. O romance condeano trata exatamente disso: da mudança paisagística e sociopolítica em uma cidade do interior pernambucano, da morte do Caruaru velho. Está longe de ser um discurso saudosista, antimoderno, que tenta firmar o passado como referente fixo (ver 3.5).

Convém reiterar ainda, como já abordado no primeiro capítulo, que o texto literário está livre do juízo de valor academicista ou cientificista. O romance condeano, como qualquer obra literária, não tem compromissos com a

prova nem a função de retratar o real, ou de convergir com o discurso dito científico.

No que se refere ao segundo elemento enaltecido na primeira parte do romance (o índio), observa-se que o índio condeano, bem diferente daquele idealizado pelo Romantismo (passivo e convertível ao cristianismo), é um selvagem guerreiro, distante também do mito do “bom selvagem” de Rousseau, cuja vida em contato com a natureza livrá-lo-ia das contaminações da sociedade e, por isso, permaneceria em maior equilíbrio e harmonia com o espaço e a comunidade – valendo destacar que a ruptura dessa harmonia no Brasil se dá principalmente pela ação do colonizador, como bem destaca Gilberto Freyre (2003, p. 157): “Com a intrusão européia desorganiza-se entre os indígenas da América a vida social e econômica; desfaz-se o equilíbrio nas relações do homem com o meio físico”.

Diferente do “bom selvagem” rousseauiano, o índio é evocado como “bugre”^(TC, p. 31). Esse termo, utilizado pelos colonizadores, concede-lhe um valor pejorativo por remeter à “selvagem, rude, incivilizado e herético”.³³ Nesse fragmento narrativo, identifica-se novamente a reprodução da ideologia do colono. Ao que parece, trata-se de uma estratégia narrativa (Onisciência Seletiva ou Multisseletiva), em que, no estilo indireto livre, o narrador conta o que se passa na mente das personagens ou narra a partir da perspectiva das personagens (LEITE, 2002, p. 47). Esse recurso é bastante utilizado por José Condé desde suas obras anteriores e se revelará mais claramente no romance em seus capítulos subsequentes.

Nesse contexto, o índio é visto pelo colono não apenas como inimigo ou potencial escravo, mas como um selvagem quase não-humano. Por isso, João Teixeira é lembrado, dentre outros aspectos, como “predador de índios”^(TC, p. 125), um termo que deveria aplicar-se a presas, animais. Como dizia Darcy Ribeiro (2006, p. 49), “Para os colonos, os índios eram um gado humano, cuja natureza, mais próximas de bicho que de gente, só os recomendava à escravidão”.

Malditas são, portanto, a selvageria dos índios e a seca, o que faz do inverno “uma solicitação para a vida”^(TC, p. 26). Identificam-se aí duas estruturas fundantes importantes: uma natural (climática), que acompanharia e

³³ AULETE. Dicionário. Disponível em <<http://www.aulete.com.br/bugre>> Acesso em: 17 de Abr de 2015.

caracterizaria o modo de vida na região desde a fundação da cidade, e outra sociopolítica, cuja expulsão e extermínio dos povos indígenas torná-los-iam quase extintos e os obrigariam a se refugiarem para áreas de difícil acesso, evitando a tentativa de exploração por parte dos colonizadores.

Cumprir frisar que o índio em si constitui um povo, mas o que vai caracterizar a estrutura fundante é a maneira como esse povo foi marginalizado na sociedade, ou seja, a estrutura fundante não se encontra na etnia, mas na configuração social, na maneira como esse povo é tratado na sociedade.

No contexto campesino e de vida difícil, nasce na sequência narrativa o que Borges Filho (2007) chamaria de uma *paisagem cultural* ou o que seria um espaço construído pelo homem: a fazenda Juriti (chefiada pelo *senhor* José Rodrigues de Jesus). Composta por uma casa-grande em seu centro e mantida por escravos e agregados através da agropecuária, o que antes não passava de um espaço natural e transitório, agora se torna um *lugar*, no sentido dado por Tuan (1983, p. 3-6), em que *lugar* refere-se a um espaço dotado de valor.

O valor depositado na fazenda Juriti traduz-se na dicotomia entre, de um lado, o progresso do homem branco e de seus agregados, que culminaria no nascimento da cidade de Caruaru, e, do outro, a exploração da mão de obra escrava e a expulsão dos índios, que foram paulatinamente forçados a migrar para o sertão.

O período retratado é 1771. Em torno da casa-grande, cultivam-se café, cana e mandioca. “Forasteiros” são atraídos para a área promissora e constroem “casas nas imediações da fazenda” (TC, p. 26). É nesse momento que o nome Caruru transforma-se em Caruaru. Um nome que, como dito antes, pode significar alimento ou veneno.

Nascem ainda a feira semanal e a “igrejinha” de Nossa Senhora da Conceição, cuja edificação resulta da iniciativa do próprio José Rodrigues de Jesus, recuperando assim o mito fundador inaugurado pelo padre Zacarias Tavares em 1953, já mencionado no capítulo anterior. A construção da igreja como marco da origem da cidade estabelece uma estrutura fundante substancial: o Catolicismo como religião predominante. Como diz o narrador, “Estava plantada a cruz” (TC, p. 27).

Dentre tantas imposições por parte do colonizador europeu sobre aquele Novo Mundo, estaria a imposição de sua religião, que tentou suprimir as

religiões indígenas e africanas. Tem-se no Catolicismo uma estrutura fundante que deu origem ao modelo educacional brasileiro por intermédio dos padres jesuítas, bem como penetrou o cenário das primeiras cidades, repleto de igrejas católicas, como destaca Darcy Ribeiro (2006, p. 179): “Suas principais edificações eram as igrejas, conventos e fortalezas, que constituíam, também, seu principal atrativo”. Isso demonstra a forte influência que teve a Companhia de Jesus sobre o modo como o Brasil foi planejado desde a primeira metade do século XVI, estabelecendo -impondo- o Catolicismo como religião oficial.

É nessa conjuntura que, junto com Caruaru, emerge a igreja da Conceição como um de seus princípios fundadores. Os padres jesuítas queriam criar no Brasil uma república de “índios domesticados para Jesus”, como frisa Freyre (2003, p. 85). O vaticano teve papel fundamental na imposição do poder europeu-católico sobre as novas terras invadidas. A bula pontifícia *Inter Coetera*, de 4 de maio de 1493, revela a tirania colonizadora, como se pode verificar nesse trecho:

[...] por nossa mera liberdade, e de ciência certa, e em razão da plenitude e o poder Apostólico, todas ilhas e terras firmes achadas e por achar, descobertas ou por descobrir, para o Ocidente e o Meio-Dia, fazendo e construindo uma linha desde o polo Ártico [...] quer seja terras firmes e ilhas encontradas e por encontrar em direção à Índia, ou em direção a qualquer outra parte, a qual linha diste de qualquer das ilhas que vulgarmente são chamadas dos Açores e Cabo Verde cem léguas para o Ocidente e o Meio-Dia [...] A Vós e a vossos herdeiros e sucessores (reis de Castela e Leão) pela autoridade do Deus onipotente a nós concedida em S. Pedro, assim como do vicariado de Jesus Cristo, a qual exercemos na terra, para sempre, no teor das presentes, vô-las doamos, concedemos e entregamos com todos o seus domínios, cidades, fortalezas, lugares, vilas, direitos, jurisdição e todas as pertenças. E a vós e aos sobreditos herdeiros e sucessores, vos fazemos, constituímos e deputamos por senhores das mesmas, com pleno, livre e onímmodo poder, autoridade e jurisdição [...] sujeitar a vós, por favor da Divina Clemência, as terras firmes e ilhas sobreditas, e os moradores e habitantes delas, e reduzi-los à Fé Católica (RIBEIRO, 2006, p. 37)

A Igreja Católica segue então de mãos dadas com o sistema patriarcal rural, ainda que houvesse discórdias no trato com os índios (os quais os padres queriam converter ao cristianismo, mas preservando sua subserviência e subalternidade). Darcy Ribeiro (2006, p. 160) aponta a Igreja como uma das três estruturas fundantes do Brasil colonial, ao estabelecer a “empresa

escravista”, a “empresa comunitária jesuítica” e as “microempresas de produção de gêneros de subsistência e de criação de gado” como suas principais bases econômicas.

Com a igreja em seu centro, atraindo pessoas para a região, a fazenda Juriti impulsiona o crescimento do “arruado” e de sua população, “na sua maioria pequenos criadores e pequenos agricultores que pouco a pouco iam deixando de depender diretamente de José Rodrigues de Jesus” (TC, p. 26). Proporciona ainda a edificação dos bairros São Francisco, Alto do Vassoural e Guaribas, além de ter o monte Bom Jesus como limite urbano.

Nas redondezas um pouco mais distantes, encontram-se outras fazendas, nomeadas “Preguiça, Salgado, Cajá, Azevém, Serraria, Contendas e Cedro” (TC, p. 27), indicadas no romance como “baluartes” (TC, p. 27), ou seja, verdadeiras fortalezas, lugares de resistência e imposição. Nos termos de Borges Filho (2007): *territórios* – porque há o desejo de domínio.

Identifica-se na casa-grande edificada nessas fazendas uma das principais estruturas fundantes para a futura Caruaru, porque, mesmo com a sua gradativa ruína após a abolição da escravatura, permanece a sua mentalidade: de segregação racial e social, do sistema patriarcal rural brasileiro, da “lei” do mais forte, da exploração do trabalho, das políticas oligárquicas, entre outras características que permeiam a Caruaru de 1920.

Na segunda -e também breve- parte do romance, *Breve história de João Teixeira da Preguiça*, a partir da qual ganha voz um narrador menos ensaístico e mais *seletivo* ou *multisseletivo*, desenha-se uma fazenda (um baluarte), uma casa-grande, e um *senhor*, que já começam a desfazer a imagem do senhor-herói erigida em José Rodrigues de Jesus, quase comparável a um “Abraão nordestino”. Enquanto a fazenda Juriti representa o progresso, pelo seu crescimento e por ter dado origem à cidade de Caruaru, a região da Preguiça liderada/dominada por João Teixeira de Carvalho é um lugar de exercício arbitrário do poder, da violência e do governo tirânico (ver 3.1).

O ano é 1790. Uma típica casa-grande brasileira sob o regime escravocrata entra em cena. A trama em *Breve história de João Teixeira da Preguiça* não oferece desfecho. A narração encerra-se no meio do combate entre os “exércitos de jagunços” de João Teixeira de Carvalho e Chico Leite, *senhor* da região da Jurema. A ausência desse desfecho sugere que o foco do relato não

consiste, nesse momento, na complicação da trama ou no destino dessas personagens, mas em transmitir tão-somente como se configurava o cenário do interior pernambucano nessa época: um sistema de desmandos com o poder centralizado na figura do *senhor*.

O pretexto para o embate entre os dois *senhores* é o assassinato de Rosendo, filho do vaqueiro Agripino, por parte de um jagunço de Chico Leite. Agripino recorre a João Teixeira para solicitar punição ao algoz, que será enforcado em uma árvore da fazenda do *senhor* da Preguiça.

Contudo, a disputa por terras entre as duas famílias -os Carvalhos e os Leites- é bem antiga. Assim, pode-se inferir que a batalha dá-se mais pelo acerto de contas dos conflitos do passado do que pelo próprio assassinato de Rosendo.

Retrata-se então o *senhor* “*de engenho*” (nesse caso não é bem um *senhor de engenho* porque a cana-de-açúcar não é sua principal atividade econômica, porém, é um *senhor* no sentido conceitual político e ideológico). Protagonizam nessas fazendas “a lei do mais forte”, o potentado, a jagunçagem, o apadrinhamento.

Instaura-se, assim, o modelo patriarcal rural de que tratou Sérgio Buarque de Holanda no seu clássico *Raízes do Brasil*. Emerge o que o teórico chamou de “o homem cordial” (que de *cordial* nada tinha!).³⁴ A figura do “homem cordial” entra em cena nitidamente com as personagens João Teixeira de Carvalho e Chico Leite, que serão melhor discutidas no terceiro capítulo. O sistema de exploração do trabalho e do espaço implantado pelo colonizador circula em torno desse tirano. Nos termos do teórico, “Nesse ambiente, o pátrio poder é virtualmente ilimitado e poucos freios existem para sua tirania” (HOLANDA, 1995, p. 82).

A relação entre o espaço rural e o urbano foi compreendida como antagônica por Sérgio Buarque, que depositou uma esperança utópica no segundo. A urbanização, a cidade e a industrialização significavam, para ele, uma possibilidade de avanço, de supressão da barbárie e do arcaísmo identificados no ruralismo colonial brasileiro. Em seu clássico ensaio, o teórico expõe sua visão dicotômica: “Eram dois mundos distintos [...] duas mentalidades que se opunham como ao racional se opõe o tradicional, ao

³⁴ O termo é empregado pelo teórico para designar o patriarca rural brasileiro, que agia mais pela emoção do que pela razão, no sentido inclusive de se utilizar da violência para fazer jus a sua posição familiar, política e moral.

abstrato o corpóreo e sensível, o cidadão e cosmopolita ao regional ou paroquial” (HOLANDA, 1995, p. 78).

Sérgio Buarque -e em certa medida também Durval Muniz- parece corroborar a existência de uma tendência a estabelecer a relação rural-urbano como dicotômica, com um investimento mais positivo na segunda. Ao que parece, Tuan (1974) estava certo ao afirmar que “Escritores, moralistas, políticos e mesmo os cientistas sociais tendem a ver o aspecto urbano-rural como uma dicotomia fundamental” (TUAN, 1974, p. 125).

O próprio Raymond Williams (2011), que era marxista e revelou certa *topofilia* em relação ao campesinato inglês do qual descendia, denuncia a recorrência de se ter no campo aspectos negativos, como o atraso, a ignorância e a limitação. Na cidade, por sua vez, tem-se o centro de realizações, do saber e das comunicações.

Contudo, é certo que as relações opositivas empreendidas por Sérgio Buarque não se limitam ao rural-urbano, consistem também nas relações trabalho-aventura, método-capricho, razão-afetividade, sendo os primeiros termos desses pares os que caracterizariam a mentalidade do *senhor* latifundiário retratado no romance como uma das principais estruturas fundantes da cidade.

No que diz respeito ao binômio rural-urbano, o romance decerto fornece uma ideia da sociedade patriarcal rural brasileira como tradicional, arcaica, violenta e exploradora, bem diferente daquela venerada por Raymond Williams (2011), na qual o campo consiste em forma natural de vida, lugar de paz, inocência e virtudes simples.

Claro que essa distinção se dá porque o campesinato inglês relatado por Williams diferencia-se bastante do modelo rural patriarcal brasileiro, ao ter as próprias famílias como proprietárias das fazendas e cultivadoras do solo para própria subsistência. Ou seja: eles trabalhavam para si próprios (embora em muitos casos houvesse também empregados com baixos salários).

No Brasil, é bem diferente: era a exploração do trabalho escravo que mantinha a produção. Segundo Sérgio Buarque de Holanda (1995), a “cultura da personalidade” -que depositava todo o valor no indivíduo autônomo em detrimento da coesão social- e a “ética da aventura” fizeram com que o colonizador, oposto à estabilidade e ao planejamento, criasse uma cultura de

negação do trabalho -válida somente para ele próprio- que, unida à falta de planejamento, às demandas de mercado e à pequena população branca no reino, culminou na escravidão dos africanos (e tentativa de escravidão dos índios). Entretanto, em *Terra de Caruaru*, a urbanização, pelo menos *a priori*, não parece transgredir a barbárie e o arcaísmo do modelo patriarcal rural narrado em seu prólogo, na medida em que suas estruturas, sobretudo ideológicas, são mantidas, com efeito, no novo modelo de *senhor*: o coronel (ver capítulo 3).

Assim, o sistema patriarcal rural brasileiro, que tem no *senhor* da casa-grande o centro dominador, e, conseqüentemente, um regime escravocrata, além das condições climáticas (com o predomínio da seca), a expulsão (e extermínio) dos índios e o estabelecimento do Catolicismo como religião dominante representam as principais estruturas fundantes da Caruaru anterior à abolição. E essas bases formadoras (físicas e mentais) desnudam não só o fator *interno*, mas o que dizem os ensaios historiográficos sobre o Brasil.

2.2 “A cidade crescia naqueles anos da década de vinte”

Na sequência narrativa, em *A cidade I*, quando inicia o principal momento histórico visado pelo escritor na realização de seu romance³⁵, ocorre um salto temporal da segunda metade do século XVIII retratada no prólogo para a década de 1920. Agora se trata de uma cidade, ainda pequena, mas em pleno “desenvolvimento”.

Muitas ruas com os primeiros automóveis e caminhões (Ford e Overland) atravessando-as, com estabelecimentos comerciais e uma paisagem arquitetônica um tanto mais bem elaborada. O sistema rural, embora não cessado completamente, vai aos poucos se diluindo. Como diz o narrador, “Passara o tempo dos vaqueiros e da tradição pastoril; a cidade – embora com raízes ainda presas ao campo – a este havia derrotado, abrindo novas rotas para o futuro” (TC, p. 45).

Todavia, se por um lado a cidade tinha avançado ao superar gradativamente o ruralismo, visto como arcaico e atrasado, por outro, ainda carecia de avanços não somente sociais, mas também no próprio âmbito

³⁵ A maior parte do romance concentra-se na década de 1920, período em que José Condé viveu sua infância em Caruaru.

capitalista-industrial, como se nota nos novos-ricos da cidade, que sempre recorrem à capital do estado, Recife, para a aquisição de móveis e carros indisponíveis em Caruaru, além de matricular seus filhos “nos melhores colégios do Recife e do Rio”^(TC, p. 45), que são sempre referenciados como lugares mais desenvolvidos, onde se encontram os melhores clubes, lojas, médicos e escolas.

A cidade de Caruaru, a despeito dos avanços, “conservava o aspecto antigo de burgo [...] plantado em pedra” ^(TC, p. 46). O termo “burgo”, do latim *burgus*, remete não apenas a *pequeno povoado*, mas também à *pequena fortaleza*. Em outras palavras, o mesmo ideário do baluarte depositado nas fazendas do século XVIII permanece na Caruaru de 1920.

Trata-se de uma pequena fortaleza que não perdeu seu valor de *território*. Uma fazenda maior, mais complexa, mas ainda uma fazenda no sentido ideológico. Já a expressão “plantado em pedra” reporta ao povo forte e persistente, o povo com “resistência de pedra”^(TC, p. 46), que conseguiu erguer uma cidade em um espaço que não ajuda, um espaço, como visto antes, guiado pela variação climática e pelas disputas de terras, que agora não se restringiam a “pioneiros” contra índios, mas aos próprios colonos entre si.

Reporta-se a Recife então como um lugar mais moderno, modelo ideal a ser copiado, objetivo a ser alcançado. Os novos-ricos de Caruaru, tendo Gonzaga e Almeida como principais ícones, desejam “modernizar” a pequena cidade. O Andaia, clube a ser construído sob o comando dessas duas personagens, revela-se como símbolo dessa tentativa de equiparar as duas cidades: “É verdade que a cidade possui dois clubes [...] Mas ele, Gonzaga, quer ambiente diferente – luxuoso, com vários salões, só comparável aos grandes clubes do Recife” ^(TC, p. 88). Caruaru, nesse aspecto, é vista como antiquada, atrasada, cafona. É por essa razão que Dona Esmeralda, esposa do juiz Taveira, reclama a todo instante por ainda não estarem residindo na capital pernambucana.

Essa construção ideológica vai fechar, no final da narrativa, com a intervenção do senador Aurino Ferreira, residente no Recife, por intermédio do capitão Rodolfo, vindo também da capital pernambucana, que conseguem manter a ordem em Caruaru. Foi, portanto, necessária a intervenção de um “lugar mais moderno” para que fosse possível a evolução daquela pequena e atrasada cidade do interior pernambucano. E Recife então representa esse lugar. Nesse sentido, Caruaru estaria ainda em uma espécie de *entrelugar*, em

processo de transição entre o arcaico e o moderno – isso, claro, se levado em conta o antagonismo rural-urbano.

Nesse âmbito, Caruaru encontra-se no *entrelugar* das relações passado-futuro, arcaísmo-modernidade, rural-urbano, sertão-litoral. O *entrelugar* ou o *entre-dois-mundos*, que aparentemente é um lugar vazio ou um lugar de clandestinidade, como observa Silviano Santiago (2000), na verdade, não reflete um “não-lugar”, mas um lugar híbrido e transcultural, como define Homi Bhabha (1998). Uma hibridização que se reflete, inclusive, no próprio povo brasileiro, no *entrelugar* impresso em sua mestiçagem, no brasilíndio, para utilizar um termo de Darcy Ribeiro (2006).

Sem querer revigorar o pressuposto do mito das raças, poder-se-ia dizer que “[...] entre o preto e o branco (que nos sistemas anglo-saxão e sul-africano são termos exclusivos³⁶), nós temos um conjunto infinito e variado de categorias intermediárias [...]” (DaMATTA, 1986, p. 33). Ou, nos termos de Darcy Ribeiro (2006, p. 118):

O brasilíndio como o afro-brasileiro existiam numa terra de ninguém, etnicamente falando, e é a partir dessa carência essencial, para livrar-se da ninguentude de não índios, não europeus e não negros, que eles se veem forçados a criar a sua própria identidade étnica: a brasileira.

O próprio povo brasileiro, portanto, nasce desse *entrelugar* que se torna um novo lugar, um novo povo, segundo a tese de Darcy Ribeiro. No caso das estruturas fundantes, que é o que mais interessa aqui, alguns aspectos podem ser verificados nessa linha, erigidos nas relações intersticiais, como diria Bhabha (1998). Como bem observou Caio Prado Júnior (1972, p. 09), a respeito do início do século XIX, verifica-se uma transição entre colônia e nação que, para ele, representou “uma etapa decisiva” na constituição do país e persistiria ainda no século XX.

O passado colonial -verificado nas origens de Caruaru- parece permear o século XX, fazendo de Caruaru uma cidade que ainda não tinha se formado totalmente, permanecendo ainda em processo de constituição, assim como o era o Brasil enquanto nação. Verifica-se então no romance condeano a edificação e permanência dessa mentalidade colonial na Caruaru de 1920, uma cidade ainda

³⁶ Nesses países, diferentemente do Brasil, a miscigenação foi pouco expressiva.

em busca de sua autonomia e de uma identidade que se equilibra entre o passado rural e a modernidade capitalista-industrial. Uma cidade que, nos *entrelugares* sertão-litoral, rural-urbano, arcaísmo-modernidade, oligarquia-democracia, encontra-se nas tensões entre sobreposições e deslocamentos de domínios da diferença, ou seja, em estado intersticial (BHABHA, 1998).

Homi Bhabha declara que o *entrelugar* contingente “[...] inova e interrompe a atuação do presente” (BHABHA, 1998, p. 27). Em termos mais claros, existe uma colisão em que culturas distintas disputam um lugar, como pode ser verificado no romance. Caruaru e suas estruturas fundantes, embora em constante movimento, situam-se num lugar difuso, onde se mesclam passado e presente, rural e urbano, arcaico e moderno.

Almejam-se no arcaico e no moderno as características que favorecem determinadas classes sociais. Do passado, interessam à elite a tradição servil e o poder centralizado. Da modernidade, interessam somente os bens de consumo que lhes proporcionam um *status* privilegiado e, talvez, uma vida mais confortável.

Na Caruaru de 1920, se o campo antes era o *lar*, como chamaria Tuan (1983), ou a principal fonte de sustento econômico das cidades, como demonstra Sérgio Buarque de Holanda (1995), Gilberto Freyre (2003), Caio Prado Júnior (1972) e Darcy Ribeiro (2006), agora “passara a ser lugar de recreio” (TC, p. 45). Percebe-se aí uma inversão, mas não uma exclusão.

O campo torna-se agora lugar de descanso para os finais de semana e a cidade passa a ser o centro econômico e habitacional. Uma influência não somente da Revolução Industrial, que atingia o Brasil, mas também da abolição da escravatura, que tornou inviável a perpetuação do ruralismo nos moldes como fora instaurado pela cultura de negação do trabalho do colonizador, como dito anteriormente, ainda que essa mentalidade tenha penetrado a sociedade urbana, ganhando uma nova roupagem.

Na Caruaru de 1920, ter residência na Rua da Matriz é sinônimo de *status* social. É a rua mais central da cidade, onde estão os principais pontos comerciais e culturais, como a Pastelaria do Norte (ponto de encontro da classe dominante caruaruense) e o Cine Avenida. A narrativa, ao trazer para a ficção um relato pessoal do escritor, com o “palacete” da Rua da Matriz, 300, adquirido por um comerciante (que seria seu pai, João Condé), revela a

aquisição como realização do desejo da esposa: “Ah, quem me dera um dia morar na Rua da Matriz” (TC, p. 46). Esse significado do *status* social inculcado na Rua da Matriz pode também ser verificado com a personagem Teixeira, que, ao melhorar sua condição econômica, cogita fixar residência no local, como diz o narrador: “Estava bem de vida, já havia pensado mais de uma vez em mudar-se para a Rua da Matriz” (TC, p. 46).

Junto com a cidade, portanto, nascem a estratificação social, as segregações, a invenção dos lugares “chiques” e centrais e outros pobres e periféricos, os ricos e a ralé. Mais uma vez nos termos de Borges Filho (2007), estabelecem-se novas *fronteiras* (ou seriam as mesmas antigas?). Não se trata de *fronteiras artificiais* (construídas pelo homem) ou *naturais* (dadas pela natureza), mas *fronteiras psicológicas*, de atribuição de valores construídos ideologicamente pelo homem. E essas fronteiras são *tensas*³⁷, como se nota nos pobres que, vistos apenas na feira dos sábados, não frequentam a Pastelaria do Norte, o Cine Avenida ou os clubes da cidade, ambientes reservados apenas para os que mantêm determinado nível econômico – com exceção das prostitutas da Matança, que comparecem ao Cine Avenida para assistir ao espetáculo da *troupe Chat-Noir*, contudo, são obrigadas a se sentarem nas poltronas do fundo, uma ordem estabelecida na cidade.

As fronteiras sociais consistem em barreiras intransponíveis, porque não se trata apenas de barreiras econômicas, mas sobretudo ideológicas. Inventa-se a diferença de classes e estigmatizam-se certos grupos. Como relata Tuan (1983, p. 191), “O ‘centro’ não está no lugar, mas no conceito, no pensamento mítico”. Nessa ótica, a Rua da Matriz, ou mesmo a antiga fazenda Juriti, encontram-se mais como “centros” ideológicos e políticos, recortados pela sociedade que lhes atribui determinados valores, do que geográficos ou naturais. Trata-se de “centros” criados, ou seja, a centralidade e a periferia apresentam-se como mera invenção.

Nessa construção ideológica, os pobres tornam-se invisíveis, vítimas de uma “miopia social” (RIBEIRO, 2006, p. 22). Emerge, assim, a dissimulada e disseminada discriminação à *brasileira*, que é “filha” da estrutura fundante rural patriarcal. Como observa Roberto DaMatta (1986, p. 39), “O fato

³⁷ Segundo Borges Filho (2007, p. 107), fronteira tensa implica uma tensão entre as personagens envolvidas, a exemplo de guerras, choques e conflitos.

contundente de nossa história é que somos um país feito por portugueses brancos e aristocráticos, uma sociedade hierarquizada e que foi formada dentro de um quadro rígido de valores discriminatórios”.

Identifica-se, portanto, na própria configuração espacial do romance as segregações sociais de que falava Darcy Ribeiro (2006, p. 21): “A estratificação social separa e opõe, assim, os brasileiros ricos e remediados dos pobres, e todos eles dos miseráveis, mais do que corresponde habitualmente a esses antagonismos”.

Localizada na Rua da Matriz, a Pastelaria do Norte, como dito, é ponto de encontro, mas não lugar de intercruzamentos (como é a feira). Frequentam a pastelaria as principais personalidades da classe dominante caruaruense: o tabelião, o juiz, o dentista, o alfaiate, comerciantes, os políticos, o médico, todos “faziam da Pastelaria do Norte seu ponto de encontro” (TC, p. 52). “Nada acontecia na cidade que ali não fosse comentado” (TC, p. 102). Implanta-se na pastelaria um *ambiente*, termo cunhado por Borges Filho (2007) para referir-se à soma de um *cenário* [espaço criado pelo homem] com um *clima psicológico*.

O *ambiente* da Pastelaria do Norte não é -nem deve ser, segundo a tradição patriarcal- frequentado por mulheres. É constituído pelos homens privilegiados economicamente. Os mesmos dos quais tratou Regina Dalcastagnè (2012). Em Caruaru, as mulheres só comparecem aos *ambientes* para elas reservados: geralmente permanecem em suas próprias casas, onde assumem a função de domésticas, cuidadoras dos filhos e de seus maridos, e mais raramente visitam o Cine Avenida, quando ocorre alguma apresentação extra, cumprindo a função de acompanhantes dos maridos. Os clubes da cidade (nos períodos festivos, como o carnavalesco) ou a grande Festa da Conceição, que ocorre uma vez ao ano, também são ambientes frequentados por elas (sobre as personagens femininas, ver capítulo 4).

É recorrente o questionamento por parte dos frequentadores da pastelaria por que a personagem Reinaldo, no lugar de comungar o espaço onde estariam seus “semelhantes”, prefere o bar Luso-Brasileiro, visto que Reinaldo, pela sua condição econômica, estaria no mesmo nível da classe dominante. Reinaldo tem formação em Engenharia e trabalha no armazém de algodão dos ingleses: C. T. W. B. Se ele é “digno” de reconhecimento por parte da elite caruaruense, por que frequentaria um *ambiente* tido como inferior: “espelunca

frequentada por gatinha” (TC, p. 52)? Além disso, o engenheiro tem como amigo, Roque, o proprietário do bar, companheiro de bebidas, caçadas e pescarias, mas visto pela ideologia dessa elite como “mulato sujo” (TC, p. 52), demarcando, dessa vez, o racismo à *brasileira* (DaMATTA, 1986).

Em contraposição a essa mentalidade racista e preconceituosa (a mesma da casa-grande), Reinaldo foge do convívio com esses indivíduos. Vindo de fora, revela-se mais como um *visitante*, como classificaria Tuan (1974). O *visitante* é alguém de fora, livre dos hábitos locais e também de suas ideologias. Por não estar tão imerso no lugar, ele traz uma nova perspectiva. Nos termos de Tuan (1974, p. 75), “O visitante, frequentemente, é capaz de perceber méritos e defeitos, em um meio ambiente, que não são mais visíveis para o residente”. Assim, Reinaldo não se rende às posturas hierarquizantes da mentalidade dominadora caruaruense (ver 3.4).

Reinaldo e sua esposa, Noêmia, residem em uma casa “um pouco distante do centro da cidade” (TC, p. 55). Em uma área pouco urbanizada, porém, próxima ao “palacete” de Almeida, que é um dos homens mais ricos da cidade. O casal carioca, portanto, compõe uma posição social privilegiada, porém escapa do círculo de amizades e formas de pensamento do lugar, estando libertos da moral local, o que será fundamental para a ruína do coronelismo.

No transcorrer da narrativa, diversos lugares da cidade são mencionados, tais como ruas: Duque, da Matriz, do Comércio, Vigário Freire, Preta, da Estação, da Matança; becos: do Paço Municipal, do Mercado da Farinha, de João Piston; praças: Dantas Barreto, José Bezerra, Euterpe; igrejas: da Matriz, da Conceição, do Rosário; cemitérios: São Roque e São Miguel, entre outros: Grande Hotel, colégio das freiras, Cassino Caruaruense, Central Esporte Clube, Clube Mixto Carnavalesco Abanadores, a cadeia pública, a estação ferroviária Great Western, monte Bom Jesus, Cine Avenida, etc.

Muitos desses lugares fazem referência à cidade de Caruaru, podendo ser identificados ainda hoje com os mesmos nomes. Outros foram abolidos, como o Cemitério São Miguel e o Cine Avenida. É bem certo que há ainda os que nunca existiram, preenchimento ficcional do escritor. De tal forma, com a sobreposição de espaços reais e outros criados, fundem-se ficção e realidade, revelando-se o terceiro elemento apontado por Iser (2002): o imaginário.

Como já mencionado no capítulo anterior, o cabaré é uma constante na obra de Condé e ele também consiste em uma “subestrutura fundante”, não somente socioeconômica, ao representar um meio de sobrevivência para mulheres menos prestigiadas, demarcando um modelo social que não contempla a todos, mas também moral e cultural, porque se conecta diretamente a aspectos religiosos e da ética cultural ocidental -como o adultério- e implica um espaço para diversão e atrações musicais, constituindo uma manifestação cultural e até folclórica.

O cabaré de Belmira, na rua da Matança, assim como a cidade de Caruaru, encontra-se também num *entrelugar*. O ambiente cria contornos que vão desde o prostíbulo até o cabaré francês, tornando-se mais um intermediário entre os dois modelos. O cabaré localiza-se na própria casa de Belmira.

Embora mantenha um grupo musical (com sanfoneiro, clarinetista e baterista), o lugar é descrito como humilde, com mesas desforradas e iluminado com “lâmpião de carbureto” (TC, p. 64) e, assim como a pastelaria, é um lugar de socializações, porém, com uma intersecção social e ideológica mais ampla, uma vez que, além dos clientes da pastelaria, o cabaré atende a um público mais diversificado, incluindo o jornalista Chico Lima -que se oporá aos ditames da classe dominante- e o músico Cravo Branco, que não integra o círculo de amizades da pastelaria.

Na retratação do cabaré, a narrativa investe no antagonismo e na ironia, ao indicar uma imagem de São Jorge na parede dos fundos, além da declaração de Belmira: “Aqui é casa de rapariga, mas é de respeito” (TC, p. 65). Inclusive, vale ressaltar que esse aparente paradoxo entre a religiosidade popular e a manutenção de práticas incoerentes com o discurso eclesiástico cristão repete-se ao longo da obra, a exemplo do já mencionado João Teixeira de Carvalho, que, apesar de ordenar assassinatos, torturas e preservar o trabalho escravo, todo final de semana cumpre sua devoção: “rezar um terço aos pés da imagem de Nossa Senhora da Conceição” (TC, p. 34). Imagens representantes do Catolicismo -como São Jorge ou Coração de Jesus- são sempre mencionadas como ícones das residências na cidade.

Como desenvolve Menezes (2013), o termo cabaré vem do espanhol *vabaretta* ou casa de diversões, que depois foi incorporado ao francês *cabaret* ou *taverna*. Como sugere o próprio nome, refere-se a lugares de diversões – nos

cabarés franceses, apresentavam-se shows de calouros, danças, peças teatrais, músicas, piadistas e *strippers*. No contexto francês, e também no brasileiro, como se identifica no famoso Bataclan de Ilhéus representado na obra de Jorge Amado, refere-se a lugares de glamour destinados à elite. O cancan é sua dança típica e os boás coloridos são utilizados como recurso cênico (MENEZES, 2013).

Desses elementos, identifica-se no cabaré de Belmira o grupo musical. A cidade de Caruaru narrada talvez não tenha porte para um cabaré desse patamar, embora se identifique no Cine Avenida algumas características do cabaré francês: é interessante notar que *Chat-Noir*, nome da *troupe* introduzida na trama, era o nome de um dos principais cabarés franceses da *Belle Époque*: *La Chat Noir* (O Gato Preto, em alusão ao conto *The Black Cat*, de Edgar Allan Poe). O lugar é tido como o primeiro cabaré moderno, entendido como clube noturno, onde se bebia e se assistia a shows variados. Era localizado no bairro boêmio de Montmartre, em Paris.

Infere-se da *troupe Chat-Noir*, portanto, além do nome, um formato de apresentação que caberia nos cabarés mais bem elaborados. Mas em Caruaru, o cabaré de Belmira não poderia comportar esse formato de apresentação, tanto por motivos econômicos quanto estruturais.

Por outro lado, esse *ambiente* não se reduz à prostituição, visto que, na maioria das vezes, seus frequentadores apenas bebem, conversam, ouvem a música, dançam, sem realizarem programas com as mulheres. Assim, se Caruaru equilibra-se entre o arcaísmo do sistema rural e o avanço da capital Recife, o cabaré de Belmira está entre o prostíbulo e o *cabaret* francês. Esses símbolos do *entrelugar* são indícios do processo de transição pelo qual passava a cidade, que seguiria rumo aos modelos mais modernos, numa esperança bem similar àquela identificada em *Raízes do Brasil*, de que o ruralismo arcaico brasileiro seria superado pela modernidade capitalista.

Bem diferente da Pastelaria do Norte ou do Cine Avenida, que são *ambientes* destinados apenas aos “prestigiados”, como diz o narrador: onde está “A melhor gente da cidade” (TC, p. 75), a feira é um lugar, ou um grande evento, no qual as diversas classes sociais e ideológicas se fundem. É o único lugar em que vendedores, compradores e pedintes, pessoas dos mais diversificados níveis econômicos e identitários se cruzam e convivem. Nesse lugar, as fronteiras se desfazem: “Sábado é dia de bebedeira de matuto e brejeiro; de festa para o povo

pobre que vem à ‘rua’ tomar conhecimento do que se passa num mundo que não lhe pertence” (TC, p. 69).

Localizada na Rua do Comércio, enquanto macroespaço a feira constitui-se de outros microespaços, pequenas feiras que ganham identidade de acordo com os produtos que negociam: feira de frutas e legumes, feira dos cavalos, feira dos passarinhos. Conforme a descrição narrativa, a complexidade de produtos, o número de pessoas e o barulho fazem do evento quase que um caos:

[...] mais de quilômetro ocupado pelos toldos coloridos, montes de frutas e legumes, barracas que servem de restaurantes populares (onde se come sarapatel, carne de sol, buchada, miúdos fritos), barracas que vendem celas, alforjes, relhos, redes, ervas medicinais e afrodisíacas, chapéus de couro, cestos, passarinhos, cavalos, peles de sucuri. Envoltas em xales vistosos, o cachimbo de barro cozido pendente do lábio, mulheres caboclas, negras e sararás fazem barganha com a freguesia. Ruídos e vozes que partem de todos os cantos: dos becos que desembocam na rua, onde pedintes aleijados e cegos entoam cantigas improvisadas, de uma tristeza ancestral; dos propagandistas das lojas de chitas, dos pregoeiros, das sanfonas, violas e pandeiros. (TC, p. 67-68)

A feira consiste em um dos poucos sistemas econômicos preservados desde a origem da cidade, porque, se antes era a agricultura que prevalecia, agora existe um comércio que faz os primeiros ricos da cidade e edifica os primeiros casarões ou “palacetes”, como menciona a narrativa.

É nesse período que se implantam as estradas de ferro, que também representam uma estrutura fundante, mas que não foi tão explorada e que não perdurou na história do Brasil, sendo substituída pelos meios rodoviários. A Great Western retratada no romance refere-se à rede ferroviária inglesa que fora estabelecida no Nordeste brasileiro, nesse caso em Pernambuco, a partir da década de 1880. As estradas de ferro ligavam a capital pernambucana ao interior. Um meio de transporte não apenas para mercadorias, mas também para passageiros.

No romance, é essa rede que transporta couro, algodão e outras mercadorias para a capital. O algodão é o principal produto gerador de riquezas na cidade (lembrando que o pai de José Condé melhorou sua condição

econômica no negócio de algodão, quando adquiriu o casarão da rua da Matriz). O produto é mencionado como uma “mãe generosa” (TC, p. 45/47).

É interessante notar a crítica do narrador contra os novos-ricos, que, embora favorecidos financeiramente com o negócio de algodão, mantêm-se no estado de ignorantes, ao serem apontados como analfabetos e sem escolaridade: “Mal sabiam ler e falar, porém os filhos estudavam nos colégios do Recife e do Rio” (TC, p. 45).

Nesse trecho, o Rio, onde José Condé viveu maior parte de sua vida, é também sugerido, ao lado de Recife, como lugar moderno e de referência para Caruaru. Os novos-ricos se situariam assim em processo, portadores de dinheiro, mas intelectualmente atrasados.

Porém, ao estudarem nas melhores escolas, seus filhos começam a indiciar o fim do modelo daquela geração rica-ignorante, que revelava um tipo de riqueza ancorada não na formação acadêmica ou na profissionalização formal, mas em um sistema mercantil sustentado por algum tipo de exploração (durante muito tempo pelo trabalho escravo e agora por um trabalho assalariado de baixo custo).

Ressalte-se, inclusive, que os subempregos estigmatizados e marginalizados na narrativa, tais como empregados domésticos, garçons, prostitutas, entre outros, são ocupados por negros (ver 4.1), o que pode ser apontado, de certa forma, como uma estrutura fundante. Trata-se da estrutura racista e discriminatória que tem perdurado no modelo de sociedade brasileira mesmo após a abolição da escravatura e, ainda hoje, necessitando a criação de leis inclusivas. A estrutura fundante da discriminação e da desigualdade social é filha de outra estrutura fundante “abolida”: a escravidão. As estruturas fundantes não são, portanto, referentes fixos, imutáveis. Muitas vezes são modificadas ou completamente abolidas. Mas, muitas vezes, são mantidas ou camufladas, “maquiadas”.

Subsequente a *A cidade I* e *A cidade II*, o capítulo *O homem e seu cavalo* revela o paradeiro de José Bispo (que, fugitivo após assassinar Ulisses Ribas, se tornara cangaceiro). Ambientado no sertão pernambucano, este trecho do romance revela que, não obstante os pseudoavanços da cidade de 1920, as regiões circundantes ainda mantêm um cenário rural semelhante àquele descrito no século XVIII, como a própria narrativa sugere: “Era como no

começo: a mesma caatinga deserta” (TC, p. 213). Basta sair da cidade, sobretudo em direção ao sertão, para se ter contato com esse tipo de espaço, avaliado pelo narrador como “mundo esquecido de Deus” (TC, p. 212). Em período de seca, “O cinzento voltou a ser o tom natural da paisagem: das capoeiras e da galharia emaranhada dos carrascais; mesmo dos serrotes distante que parecem envolver a caatinga como se quisessem aprisioná-la” (TC, p. 209).

A ideia do ruralismo como espaço de violência e arcaísmo é incutida pela ação dos cangaceiros, que atuam somente nessa região, de modo que, para José Bispo então se tornar cangaceiro, foi necessário que se transportasse para esse lugar. É no sertão que ele passa praticamente por uma metamorfose (ver 3.2).

Darcy Ribeiro, em seu estudo, destaca que cada cangaceiro tinha um motivo pessoal para aliciar-se ao cangaço (RIBEIRO, 2006, p. 321), como ocorre com José Bispo, que se torna cangaceiro como uma forma de se rebelar contra o coronelismo, contra todas as agressões sofridas na cidade, tendo os Ribas e seus aliados como motivadores. Nos termos do antropólogo, o cangaço exprime “[...] uma expressão de revolta sertaneja contra as injustiças do mundo” (RIBEIRO, 2006, p. 321).

Embora o sertão seja compreendido como o lugar dos cangaceiros, da vida dura e violenta identificada também nos baluartes do século XVIII, a cidade de Caruaru enquanto *burgo*, pequena fortaleza, é apresentada como um lugar ainda mais resistente e indominável do que o sertão, visto ser impermeável aos cangaceiros: “Lampião já esteve em Caruaru?” (TC, p. 105), pergunta Jandira. “Só nos arredores. Não é bastante macho para entrar em cidade grande. O negócio dele é no sertão” (TC, p. 105), responde Teixeira. Percebe-se assim uma constante oscilação na visão sobre a cidade, ora vista como pequena e atrasada, ora vista como grande e evoluída.

Em *Morte do Caruaru velho*, epílogo do romance, embora permaneçam a Pastelaria do Norte, o Cine Avenida e outros lugares que serviram de cenário para a complicação da trama, incluindo o retorno da *troupe Chat-Noir*, escapam-se indícios de que a cidade havia passado e passaria ainda mais por transformações não só políticas, como se abordará no próximo capítulo, mas também espaciais.

A demolição de três casas na Rua Duque a mando da prefeitura, incluindo a casa de Eulina, alegoriza a mudança, já que, durante toda a narrativa, ela demonstra-se uma *personagem plana (tipo)*³⁸, sem alterações, repetindo todos os dias e no mesmo horário seu ritual: ir limpar a casa que fora preparada para o seu casamento que nunca aconteceu. “Faz isso há dez anos seguidos” (TC, p. 142).

Eulina, nesse sentido, poderia ser uma metáfora da cidade que não muda, do *Caruaru velho*. A “morte” desse modelo de cidade implica a morte de sua tarefa cotidiana, de sua casa enquanto representação dos velhos hábitos. E como pensa Eulina, “Com a casa, morre também o que lhe restava do passado” (TC, p. 283). A demolição das casas alegoriza a mudança da mentalidade caruaruense no sentido estabelecido por Tuan (1983, p. 166), de que a destruição do lugar implica a ruína do cosmos de seu povo ou pessoa. Refere-se então à expressão utilizada no epílogo: *Morte do Caruaru velho*.

Desse modo, todos os espaços, lugares, ambientes, territórios, fronteiras, entre outros, da Caruaru literária podem ser lidos tal qual se lê um texto, não só porque ela se manifesta textualmente, mas também porque a própria cidade pode ser metaforicamente considerada um texto e, assim, “sem dúvida, pode ser ‘lida’”, como sugere Barros (2007, p. 41). Ou, nos termos de Tuan (1983, p. 191), “A cidade é um lugar, um centro de significados, por excelência. Possui muitos símbolos bem visíveis. Mais ainda, a própria cidade é um símbolo”.

Nos âmbitos propostos neste capítulo, sua leitura proporciona um *insight* de elementos fundadores, dentre os quais mais se destaca: um sistema rural, patriarcal, tirânico, escravista, que se transforma num novo modelo urbano e assalariado, mas que mantém sua mentalidade e o desejo de preservar as vantagens propiciadas a determinados grupos.

Entretanto, com um desfecho otimista e progressista, a narrativa anuncia o fim dessa mentalidade, que vai paulatinamente sendo superada. A *Morte do Caruaru Velho* consiste no desfecho da obra, mas é, ao mesmo tempo, o início de uma nova era, em que as injustiças da política arbitrária dos coronéis seriam abolidas. Refere-se ao fim da República Velha, que morre junto com o

³⁸ “Tipo: é uma personagem reconhecida por características típicas, invariáveis, quer sejam elas morais, sociais, econômicas, ou de qualquer outra ordem” (GANCHO, 2006, p. 20).

“Caruaru velho”. Nota-se nesses termos uma interessante disputa entre o velho e o novo. Esses dois mundos simultaneamente se opõem e se complementam. Há uma circularidade entre velho e novo, bem como entre todos os valores que seus conceitos carregam, o que faz das estruturas fundantes I uma constante reelaboração e ressignificação das bases ideológicas arraigadas na sociedade.

2.3 O entre-dois-mundos das estruturas fundantes I

Conforme verificados nessa primeira abordagem das estruturas fundantes I, os processos de transição que levam o então livre novo continente à tirania do colonizador e, subsequentemente, o sistema rural à urbanização, o patriarcalismo colonial à Primeira República, revelam em grande medida intersecções culturais de diversas ordens, caracterizadas não somente como interessante e notória transculturação, hibridização e sincretismo, mas também como uma agressiva imposição imperialista do europeu, que abala o estilo de vida dos ameríndios habitantes da região no referido período, bem como dos africanos, vítimas do escravismo.

As culturas e domínios de poder que se chocam podem ser traduzidos nas constantes tensões e confluências do contínuo movimento entre tradição e modernidade, apesar da nebulosidade conceitual desses termos.

No âmbito tradicional, além do sentido temporal em que são contextualizadas as origens de Caruaru, em um tempo precedente, longínquo, sugerido como antiquado e arcaico na narração da Caruaru de 1920, encontrar-se-iam também os hábitos, os valores morais, as ideologias que nesse tempo foram gerados e preservados até a edificação da cidade.

Infere-se da narrativa então que o tradicional, em termos cronológicos, está revestido em dois momentos: a “Caruaru” (ou o Brasil) pré-colonial, da organização social dos nativos que seria interrompida pela invasão do colonizador -o que corrobora a observação de Le Goff segundo a qual “O primeiro embate total entre antigo e moderno foi, talvez, o dos índios da América com os Europeus, e as suas consequências foram claras: os Índios foram vencidos, conquistados, destruídos e assimilados” (LE GOFF, 1990, p. 184)- e a constituição da sociedade patriarcal rural, que, embora tenha representado ruptura para o Brasil pré-colonial, se tornaria tradicional para a

Caruaru de 1920, sobretudo se considerada sua similaridade com o feudalismo, organização social rural e servil medieval à qual se opõe a Idade Moderna. No passado campesino e de disputas desleais entre europeus, índios e africanos, com enfoque no interior pernambucano, tem-se portanto as bases culturais do aspecto tradicional que, ora digladiava com as rupturas, ora as assimilava.

Na esfera moderna, por seu turno, constariam as mudanças que os novos tempos inauguram, as rupturas, especialmente o advento da sociedade capitalista-industrial que possibilitou uma reconfiguração no modelo social e na própria paisagem citadina.

O moderno adviria, nessa visão dualista, da urbanização, dos novos moldes arquitetônicos vistos nos “palacetes” dos novos-ricos da cidade, do clube Andaia, que seria comparável aos do Recife, dos bens de consumo ofertados pelo novo modo de produção -dentre os quais se destacam os automóveis-, dos intercâmbios culturais, que têm nas exposições cinematográficas seu exemplo mais contundente.

Trata-se, portanto, dos diversos elementos que tornariam a Caruaru de 1920 uma cidade cada vez mais “moderna”, mais próxima do que experimentavam as grandes cidades brasileiras (Recife e Rio) ou mesmo as grandes cidades europeias.

Um terceiro aspecto ainda pode ser levado em conta: o entre-dois-mundos no qual se situa a própria estética do romance *Terra de Caruaru*, na medida em que se equilibra entre as velhas ideologias identificadas no discurso regionalista tradicional da primeira metade do século XX e a tentativa de representar a multidão que compõe uma cidade, com suas diversas vozes, com seus multifacetados heróis e anti-heróis.

Nesses termos, a realização desse romance condeano também se encontraria no *entrelugar*, na fronteira entre o regionalismo tradicional e o pós-modernismo, considerando as definições de Lyotard (1991), segundo as quais o pós-moderno tem como principal característica o reconhecimento da falência das crenças -ou das verdades- dos modernos, a crise das narrativas legitimadoras; e também Linda Hutcheon (1991), de acordo com quem a literatura pós-modernista -verificada a partir da segunda metade do século XX- apresenta uma revisão das narrativas dominantes (é o que faz a metaficção

historiográfica, por exemplo), incluindo a revelação dos “vencidos”, como queria Benjamin (1994).

Pode-se verificar assim que, tanto quanto o conteúdo narrado demonstra constante tensão e diálogo entre o tradicional e o moderno na formação de Caruaru, o contexto em que emerge o romance -publicado em 1960- é também sintomático de uma transição entre dois tempos/modos de pensar: a primeira metade do século XX (conservadora e reacionária, pelo menos no discurso dos regionalistas tradicionais, embora nem tanto na antropofagia modernista) e o início de uma nova era que se iniciaria a partir da década de 1960, marcada por revoluções comportamentais das mais variadas naturezas: políticas, raciais, geracionais, de gênero, de orientação sexual, religiosas, etc. Um tempo em que nasce, com efeito, a contracultura, ou a Nova Esquerda, para utilizar um termo de Michael Denning (2005). Um tempo de crise ante o moralismo conservador.

Com isso, não se defende aqui que o escritor não pudesse ter transgredido aquele momento histórico, realizando uma obra à frente de seu tempo, como tantos escritores têm feito nos diversos campos (das ciências e da ficção), ou, ao contrário, que apenas pudesse ter reproduzido o lugar-comum dos regionalistas da primeira metade daquele século, ou ainda, que tivesse a obrigação de posicionar-se em algum desses polos. Ao que parece, José Condé tem nessa obra um reflexo das mudanças pelas quais aquele momento histórico passava. Não importa se intencionalmente ou não, o escritor acaba por transmitir certa indefinição entre um clássico romance histórico e uma metaficção historiográfica (não em função da versão que seu enredo oferece, mas de sua narrativa fragmentária e multifocal).

Mas, antes de levar adiante essa discussão, convém notar que tradição e modernidade consistem em um par ocidental e ambíguo, como definiria Le Goff (1990). Até a Idade Média, o termo modernidade matinha conotação meramente cronológica. Referia-se a tudo que fosse recente, novo, contemporâneo. Preserva esse sentido também na clássica divisão histórica em Idades, que, a partir do século XVI, foi estabelecida pela história dominante como: Idade Antiga, Idade Média e Idade Moderna. E aqui se deve ressaltar que modernidade opõe-se mais ao medievo do que à Antiguidade, tendo em vista que o Renascimento que marca o início da Idade Moderna, como o próprio

título sugere, resgata as perspectivas filosóficas, artísticas e culturais daquela primeira Idade, o que demonstra certo paradoxo no conceito de modernidade, que confere, ao mesmo tempo, ruptura e retorno. Assim, nota-se que modernidade, no seu sentido de divisão histórica, desde o princípio, caminha de mãos dadas com o antigo, com o que seria o tradicional, o que vem para ratificar as palavras de Le Goff (1990, p. 168): “[...] a modernidade pode camuflar-se ou exprimir-se sob as cores do passado”.

No século XIX, o termo modernidade passa a denotar novos conceitos. Configura-se como uma ambígua reação cultural às influências do mundo industrial. Modernidade agora pode se referir às transformações desse novo modelo de produção. Esse seria o principal sentido atribuído ao termo por Giddens (2002; 1991).

Ao moderno, que antes não passava do aspecto cronológico, o sociólogo oferece um horizonte conceitual, com características próprias, inclusive verificadas e verificáveis na sociedade – ressalte-se que o sentido de modernidade em Giddens é mais sociológico do que filosófico ou artístico-cultural. Segundo o sociólogo, identifica-se então o moderno em: ritmo acelerado nas mudanças; interconexão entre diferentes áreas do globo; produção dependente de fontes de energias inanimadas; trabalho assalariado; transformação de mercadorias em produtos (GIDDENS, 1991).

Moderno refere-se então às fábricas, às máquinas, aos bens de consumo, às transformações arquitetônicas e artísticas, à tecnologia, enfim, às renascenças, aos elementos que rompem não só com o passado, mas principalmente com o presente, com as continuidades.

Portanto, o moderno provoca descontinuidades. É um choque nos modelos vigentes. De acordo com Baudelaire (1995, p. 859), “cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso”, e o moderno seria a ruptura dessas nuances. Ademais, o moderno, segundo Giddens, tem tendências globalizantes, sendo a globalização da segunda metade do século XX seu mais contundente sintoma, ainda que tal período seja compreendido por alguns como pós-moderno.

Contudo, não se deve perder de vista que o moderno não consiste em um referente fixo. O que foi novo, ruptura ou descontinuidade em determinadas épocas torna-se antigo, continuidade e tradicional em outras. Como dito, a colonização que representou uma descontinuidade para os índios agora não

passa de arcaico e tradicional para a Caruaru de 1920. O moderno é, portanto, efêmero. Nos termos de Baudelaire (1995, p. 859): “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente”. Enquanto o tradicional tende a ser suplantado, o moderno está condenado a se tornar tradicional. Nessa ótica, é um fenômeno autodestrutivo: “O moderno tende, acima de tudo, a se negar e destruir” (LE GOFF, 1990, p. 197).

Se moderno é ruptura e descontinuidade, tradicional, em contrapartida, seria a manutenção de valores do passado, o conservadorismo e o saudosismo. É a resistência à mudança, a preservação dos hábitos, da moral, do modo de ser-no-mundo. Para Compagnon, tradição é “a fidelidade a uma origem” (COMPAGNON, 2010, p. 11). Enquanto o moderno rompe com a tradição, esta tenta resistir à modernização.

Posto dessa maneira, nasce mais um par antagônico ocidental, cuja visão dualista, talvez herdada de Platão, permeia os domínios do pensamento, tornando-se metodologia para classificar os fenômenos sociais ou elaborar filosofias, como se tradição e modernidade fossem fenômenos autônomos, independentes. Entretanto, o desfalecimento dessa dicotomia pode ser verificado no próprio Giddens, ao ratificar que “Existem, obviamente, continuidades entre o tradicional e o moderno, e nem um nem outro formam um todo à parte; é bem sabido o quão equívoco pode ser contrastar a ambos de maneira grosseira” (GIDDENS, 1991, p. 11).

Como dito antes a respeito do Renascimento, que não passou de uma “Antiguidade” com novos adereços, o moderno sempre marca um *entrelugar*, como se percebe no conteúdo narrado em *Terra de Caruaru*, sendo então um romance (histórico) de fundação ambíguo em seu discurso.

É dessa maneira que tradição e modernidade se camuflam reciprocamente, estabelecendo o que Homi Bhabha (1998) chamou de *mimicry* (camuflagem ou mímica). Cada um dos elementos ao mesmo tempo reflete e é refletido pelas idiossincrasias culturais e identitárias do outro, experienciando quase que um processo de mútua endoculturação, para utilizar um termo de Laraia (2006, p. 20). Uma mímica que, ao menos no romance, não se verifica tanto na relação do índio com os potentados, contra os quais enfrenta uma guerra desleal, mas vista nos intercruzamentos entre tradição e modernidade

fundadas pelo “novo povo”, biologicamente mestiço, porém, com ideário ideológico do branco europeu em quem o poder é centralizado.

A mímica confere uma repetição, ou deglutição da diferença, do “estrangeiro”, como ocorre na antropofagia, em que a novidade é “digerida”, ressignificada e reelaborada. A Caruaru de 1920 está, nesse aspecto, na trilha da antropofagia cultural empreendida pelos modernistas nesse mesmo período. A classe dominante da cidade tenta se camuflar de “modernidade”, mas somente naquilo que a favorece, nos bens de consumo, nos entretenimentos, na escolarização de seus filhos. Entretanto, não enseja a modernização do sistema político, que deve permanecer no lugar-comum da velha e conveniente oligarquia.

O entre-dois-mundos em que se encontram as estruturas fundantes I é um lugar conduzido pela hierarquia que favorece as classes dominantes, literalmente filhas dos proprietários da casa-grande. Essa estrutura é identificada como elemento *externo* e desenvolvida como fator *interno* no romance. O modo como o espaço é configurado, tanto no modelo rural quanto no urbano, consiste em um reflexo dessa formatação social, em que não há espaço para índios postos à margem e negros recém-libertos. Ou melhor, essa ausência de espaço caracteriza-se como um lugar reduzido, marginalizado e estigmatizado.

Pode-se dizer assim que a camuflagem ou o *entrelugar* das estruturas fundantes I demonstram-se um tanto ilusórias, porque não emanam de um terreno comum, de uma concepção social igualitária. Trata-se, na verdade, de sobreposições culturais e políticas do mais forte.

No entanto, se na esfera cultural existe uma assimilação, uma endoculturação, visto que as culturas penetram o modo de ser-no-mundo dos povos, tornando-se praticamente inesgotáveis, no âmbito político, há uma superação, uma descontinuidade do sistema mantido por séculos, cuja classe dominante pretende sustentar (ver capítulo 3).

Portanto, o que se pode parcialmente concluir desta primeira parte da análise é que a maneira como as estruturas fundantes I são constituídas demonstra uma dinâmica ou um movimento de conflitos de interesses que acaba por prestigiar uns e excluir outros, formatando uma estrutura fundante maior, presente no romance e na sociedade: a da desigualdade social e racial,

que presentifica e se torna imanente não só na sociedade caruaruense, mas em toda sociedade brasileira.

As transições da Caruaru colonial-rural para a Caruaru republicana-urbana não transgridem por completo a mentalidade colonial, embora sua abolição seja anunciada no desfecho da narrativa: em *Morte do Caruaru velho*. Assim, tradição e modernidade permanecem em diálogo e em duelo desde o prólogo ao epílogo do romance.

Por fim, nota-se que o conteúdo das estruturas fundantes I está em grande medida conectado aos aspectos históricos, antropológicos, sociológicos e geográficos para dizer o Brasil ou, mais especificamente, para dizer Caruaru. Nesse prisma, a articulação de discursos legitimadores e a estética literária gera uma maior compreensão de sua manifestação artística.

Em outros termos, embora *Terra de Caruaru*, enquanto texto literário, não tenha qualquer obrigação de exprimir a realidade, sua notória matéria de extração histórica não está alheia às operações formais. *Externo* e *interno* são imbricados e complementares. Nos termos de Antonio Candido (2010, p. 13, itálico nosso), “Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que *só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra*”.

Discutidas as bases estruturantes da Caruaru literária, com enfoque na transição do campo à cidade e suas ambíguas e cíclicas relações entre tradição e modernidade, cabe verificar como se dão os processos políticos e a formatação social na constituição da cidade, tema a ser tratado no capítulo subsequente.

Capítulo 3 - Estruturas Fundantes II: tirania e indignação ética

“[...] recusar toda relação entre
personagem e pessoa seria absurdo: as
personagens representam pessoas, segundo
modalidades próprias da ficção”
(DUCROT; TODOROV apud BRAIT, 2006,
p. 10-11)

“O enredo mais delirante, surreal,
metafórico estará dentro da realidade,
partirá dela, ainda quando pretenda negá-
la, distanciar-se dela, ‘fingir’ que ela não
existe. Será sempre expressão de uma
intimidade fantasiada entre verdade e
mentira, entre o real vivido e o real
possível”
(MESQUITA, 2006, p. 14)

3.1 João Teixeira da Preguiça, Ulisses e Ariosto: a tirania em três faces

As estruturas fundantes II dizem respeito à formatação política, aos jogos do discurso e de poder, identificados nas práticas oligárquicas e no seu declínio em favor da democracia, na transição do senhor de engenho para o coronel e suas respectivas ruínas. Trata-se de como essas bases sociopolíticas estruturantes da sociedade caruaruense (brasileira) são desdobradas como elemento *interno* do romance *Terra de Caruaru*, muitas vezes correspondendo ao que descrevem os ensaios históricos, sociológicos e antropológicos, outras vezes transgredindo-os para deflagrar sua liberdade ficcional.

O romance *Terra de Caruaru*, embora não focalize um protagonista específico, sustenta sua trama, do prólogo ao desfecho, sob as figuras dos chefes locais, retratados como emblemáticos antagonistas em relação à coletividade.

Trata-se de João Teixeira de Carvalho, proprietário da região da Preguiça, “senhor de muitas terras [...] muito gado e escravos”^(TC, p. 31), o típico patriarca rural do Brasil colonial, que entra em cena na Caruaru do final do século XVIII; Ulisses Ribas, o marcante coronel da República Velha, chefe do partido político, e seu filho Ariosto Ribas, que pretende se tornar prefeito da cidade e que vai se revelar um tirano desmedido.

Ainda que cada uma dessas personagens apresente características e personalidades próprias, representando inclusive gerações distintas, elas mantêm uma função congênere: a manutenção de uma organização social com o poder centralizado no *senhor* ou no coronel, a subserviência, o mandonismo, o filhotismo, entre outras facetas que edificam a figura do tirano.

João Teixeira de Carvalho tem o título de “comandante”. Não se sabe se por ter exercido alguma função militar, o que seria pouco provável, já que o Império ainda não havia sido fundado no período referenciado e, portanto, ainda não existia a Guarda Nacional. Ainda que pudesse estar relacionado a alguma função militar nas milícias coloniais, nas quais se encontraria a origem do próprio termo *coronel*, segundo Pang (1979), o mais provável é que indique posição de comando e autoridade, visto que o termo remete também à “Pessoa que comanda, ou que detém o comando”.³⁹

O patriarca rural se considera um batalhador, homem de conquistas e de sucesso, por ter vencido, com bastante dificuldade, as disputas por terras contra os índios e contra outros *senhores*, além de ter conseguido produzir - ainda que com mão de obra escrava- nos difíceis solos, sobretudo em função do clima, como visto no capítulo anterior.

Ao repousar na rede do avarandado de sua casa-grande, o comandante reflete: “Que diferença entre essa paisagem calma, estável, e aquela outra dos tempos de conquista – pensava. E, para que tudo fosse exatamente como era, quanto sacrifício, quantas lutas!”^(TC, p. 31). O trecho denuncia, a partir da palavra “conquista”, a perspectiva do colonizador, de que o novo continente e todos que ali viviam estavam sendo “conquistados” e não invadidos e subjugados, como preconizou a já mencionada bula papal *Inter Coetera* de 1493 (ver 2.1). O termo, um tanto distante do que de fato implicou a colonização, denota certa positividade, ao ter entre seus significados o de “Adquirir à custa de esforço, de merecimento”⁴⁰, conforme avalia a personagem João Teixeira.

A invasão do Novo Mundo é vista então como uma “conquista”, termo inclusive utilizado nos clássicos ensaios de história, sociologia e antropologia sobre o Brasil, a exemplo de Sérgio Buarque de Holanda (1995) e Gilberto

³⁹ Dicionário Aulete, disponível em <<http://www.aulete.com.br/comandante>> Acesso em 16 de Maio de 2015.

⁴⁰ Dicionário Aulete, disponível em <<http://www.aulete.com.br/conquistar>> Acesso em 16 de Maio de 2015.

Freyre (2003), o que demonstra que, mesmo nas ciências sociais, a inadequação do termo era despercebida nesse período. Fazia parte da “conquista”, portanto, expulsar -ou assassinar- os índios e, por conseguinte, tomar posse da terra: “Expulsos os bugres da região e estabelecido cada senhor em seu pedaço de terra”^(TC, p. 31).

João Teixeira de Carvalho tem na fazenda uma espécie de fortaleza, um reinado privado, mantido pelos escravos e protegido pelos capangas, retratados nas figuras dos irmãos Guaxinins: João, Isidoro e Leôncio, que seriam uma espécie de jagunço. Qualquer um que ousasse enfrentar ou se opor ao comandante, decerto sofreria as consequências, impressas na violência que podia ir desde a tortura até a morte.

Nesse ambiente, a violência é banalizada, tornando-se mais um meio de se obter (“conquistar”) as coisas do que um fim, como testemunha o próprio João Teixeira: “Nessa região, a morte não era o fim; era o meio de selecionar aqueles que mereciam viver”^(TC, p. 38). Mas quem decide os que merecem viver? Certamente não são os índios, tampouco os escravos. Nem os jagunços mantêm tal poder, visto que, como resposta a Isidoro Guaxinim, que sugere cortar a língua do “cabra do velho Leite”, assassino de Rosendo, o comandante define: “Aqui a justiça sou eu”^(TC, p. 40). Assim, não cabe ao jagunço dar destino àquele criminoso. Sua função é somente a de cumprir ordens.

É dessa maneira que nasce o primeiro tirano de Caruaru. Um sujeito temido, respeitado, definidor de ações, que vive a seu bel-prazer, o dono do “seu mundo próprio”, o governador daquela microrregião. Na discussão com seu opositor (Chico Leite), que também assume função equivalente na região da Jurema, o comandante da Preguiça proclama: “Agora, vão embora [...] Vosmecês mandam na Jurema, aqui mando eu”^(TC, p. 37). Está estabelecido então o “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda (1995), um indivíduo que ignora a ética social, a racionalidade, para se impor de forma totalmente arbitrária, cruel e irracional.

João Teixeira de Carvalho serve como base estruturante da ideologia política que perduraria durante muito tempo. Está nele então a origem dos coronéis da República. Nesse aspecto, a trama converge com Pang (1979), que estabelece o patriarcalismo rural do século XVI, com base econômica açucareira e/ou na bovinocultura, como a gênese do coronelismo.

Com a imposição arbitrária do poder, ações em benefício próprio, aniquilação dos adversários, entre outras características, no comandante João Teixeira de Carvalho reside um tirano por definição, segundo assertiva de Blitz (2005, p. 9, tradução livre⁴¹): “À primeira vista, parece suficiente dizer que um regime que massacra seus cidadãos, escraviza-os, vulgariza seu caráter e empobrece ou impede a liberdade de pensamento é tirânico”.

Personagem ambígua, João Teixeira se pressupõe adequado, correto, justo, apenas defensor de sua moral e do que lhe é de direito, sendo, apesar de toda crueldade praticada, um sujeito religioso, que todos os sábados reza o terço aos pés da imagem de Nossa Senhora da Conceição, o que nem chega a ser um paradoxo dentro da concepção que se tinha sobre a Igreja na época retratada.

Da colônia de produção rural à Primeira República, que já dava seus primeiros passos para a urbanização, surge Ulisses Ribas, o coronel da Caruaru de 1920. A análise dessa personagem requer bastante atenção, pois, se por um lado representa o centro do poder, o líder maior, a figura em torno da qual toda a cidade circula, por outro, consiste em uma personagem que entra em cena pouquíssimas vezes, aparecendo apenas em dois momentos -na casa de Dondon e na Festa da Conceição- no capítulo *A cidade I*, quando é morto, e emitindo em toda a trama apenas três falas: “Os meninos já estão dormindo?”(TC, p. 93), perguntando à sua amante Dondon sobre os filhos; “Vou pensar”(TC, p. 93-94), respondendo ao pedido de Dondon para castigar o jornalista Chico Lima em função da polêmica matéria de jornal; e “Este ano, a festa está muito animada”(TC, p. 114), na Festa da Conceição, momentos antes de ser assassinado.

Com escassas aparições e somente três falas, toda a caracterização de Ulisses Ribas é projetada pelas demais personagens. Ou seja: no que diz respeito ao coronel, o romance só oferece comentários alheios, o que indica, em grande medida, o caráter descentralizador e fragmentário da narração, tanto em termos de conteúdo quanto em sua estética (ver 4.3).

A personagem de maior poder na cidade, que seria, no sentido metafórico, uma espécie de João Teixeira da Preguiça “reencarnado” na Caruaru de 1920, tem suas aparições e falas insignificantes. Com a narrativa, o leitor não saberá ao certo quem é, de fato, Ulisses Ribas, que emerge mais como uma

⁴¹ Original: “At first glance it seems enough to say that a regime that slaughters its citizens, enslaves them, vulgarizes their characters, and impoverishes or prevents free thought is tyrannical.”

idealização de alguns: dos familiares, da elite e dos comparsas que o defendem, notadamente Dondon, Ariosto, Gonzaga, Teixeira, Ataíde, tenente Batista, Zica Soares, entre outros.

De acordo com o que se fala sobre Ulisses Ribas, sua função na trama é influenciar as decisões da prefeitura sobre obras na cidade, arranjos de empregos para seus aliados, decidir quem será o prefeito, que, por sua vez, fica a seu dispor, conforme se observa no excerto: “Ulisses Ribas nunca desejou ser prefeito. Satisfazia-o, inicialmente, a vaidade de saber que o homem que estava no Paço Municipal aí tinha sido botado por ele” (TC, p. 148).

Ulisses Ribas é casado, vive com a esposa e a filha (que não aparecem na trama), além de seu filho Ariosto Ribas. No entanto, como é sabido por toda a gente da cidade, é apaixonado pela amante, de quem atende a todos os pedidos: Dondon, ex-prostituta trazida do Recife pelo coronel para viver numa casa montada e mantida por ele na Rua Preta, onde ela vive com os dois filhos: Robertinho (garoto de 10 anos) e Maria do Socorro (garota de 8 anos).

A motivação do assassinato do coronel, principal acontecimento e desfecho do capítulo intitulado *A cidade I*, encontra-se nas surras e demais tipos de castigos aplicados a José Bispo, que é injustamente acusado de traição política e, após tantas humilhações públicas, decide atirar no coronel em pleno dia de Natal na Festa da Conceição.

A narrativa não deixa pistas de que Ulisses seja o real responsável pelas injustiças praticadas contra José Bispo, pois, ao que tudo indica, são ordenadas ora por Dondon, ora por Ariosto. A amante e o filho do coronel, que inclusive disputam forças entre eles, parecem ser os reais responsáveis pelas ações, o que se deixa escapar nas próprias palavras de Dondon: “às vezes até fico com raiva do Ribas: não faz prevalecer sua autoridade, não se impõe” (TC, p. 97).

Ora, se Ulisses “não se impõe”, “não faz prevalecer sua autoridade”, não revela na narrativa qualquer ato que possa culpá-lo, como ele pode ser esse coronel tão cruel e intruso sobre o qual se comenta? Cumpre observar que, contra o artigo publicado pelo jornal *O Combate*, é a própria Dondon que se coloca: “Não vou engolir aquele artigo assim sem mais. O cachorro do Chico Lima precisa de corretivo. Não admito que o Ribas seja desfeito por um sujeitinho qualquer sem eira nem beira” (TC, p. 96). Ou seja: é a amante quem se

ressente com as críticas direcionadas ao coronel, bem como toma as providências para punir o responsável.

No que diz respeito à intriga entre Ulisses e José Bispo, a própria vítima, em uma narração *onisciente seletiva*, atribui a responsabilidade ao filho do coronel, ao revelar que “Ariosto tinha sido o culpado da encrenca entre ele e Ulisses Ribas [...] não o traíra como Ariosto havia inventado”^(TC, p. 63). Assim, as principais ações que vão guiar a complicação da trama -as mortes de Ulisses e Jorge- e resultar na morte do Caruaru velho, encontram sua origem mais em Dondon e, principalmente, em Ariosto, que no próprio Ulisses.

Como José Bispo é impedido de conseguir emprego, ele busca ajuda de Reinaldo, já que este não se prostra aos ditames políticos locais (ver 3.4). Indignado com a atitude atribuída ao coronel, Reinaldo pensa:

[...] a cidade dominada por Ulisses Ribas, dono do prefeito Zica Soares, senhor da vontade de todo mundo. Daí os desmandos; Ariosto, filho do coronel, usando e abusando do poder, já se dizendo futuro candidato a prefeito^(TC, p. 57).

Contudo, com uma leitura mais atenta, nota-se que de fato o que a narrativa sugere é que as supostas decisões do coronel emanam do filho Ariosto e de Dondon, que seria a verdadeira “senhora da vontade de todo mundo” (ver 4.2).

De um lado, Dondon toma as decisões políticas. Do outro, Ariosto e algumas personagens aliadas ao coronel tomam suas “dores morais”, como se pode verificar na insatisfação de Gonzaga sobre a reportagem jornalística: “Chico Lima está procurando sarna para se coçar. Não sabe com quem está se metendo. Coronel Ribas não é de aguentar desaforos e ficar calado. [...] Este Chico Lima não me parece boa bisca”^(TC, p. 87).

Essa mesma mentalidade que defende a atuação de Dondon e Ariosto, travestida de vontade do coronel, é empreendida por Teixeira e Ataíde, na cena em que, no cabaré de Belmira, discutem com Chico Lima dando razão às agressões sofridas por José Bispo. Teixeira: “não merece outro tratamento. Cabra safado está ali”^(TC, p. 66). Ataíde: “precisa apanhar para tomar vergonha na cara”^(TC, p. 66). Ao encerrar a discussão, Chico Lima conclui: “Vocês estão dizendo isto porque são eleitores do coronel”^(TC, p. 66).

Nesse jogo eleitoral, dos votos de cabresto, os interesses particulares prevalecem. O grupo do poder beneficia a classe dominante, que não se oporia a ela apenas para defender José Bispo, um sujeito “sem eira nem beira”^(TC, p. 96), termo de Dondon referindo-se a Chico Lima.

Com a morte de Ulisses Ribas, seu filho assume oficialmente o “posto”, embora já praticasse alguns atos autoritários e arbitrários, como a prisão do bêbado José Inácio, ordenado preso só porque, ao tentar cuspir na calçada, sem intenções, acabou atingindo o sapato de Ariosto, que ia passando neste momento:

Ariosto Ribas puxa-o bruscamente pela ponta da camisa fora da calça: - Está preso, seu atrevido. [...] É para aprender a respeitar. [...] Bote este cabra na cadeia. [...] Vamos, adiante – diz o soldado. – Que foi que fiz? Sou homem de paz, não bulo com ninguém. Cala a boca e toca pra frente. Ariosto retira-se. Comentando o ocorrido, mas indiferentes, os outros voltam para o interior da bodega ^(TC, p. 72-73).

Nessa cena, nota-se que os demais frequentadores do bar onde se encontra José Inácio encaram com naturalidade a imposição de poder de Ariosto, que, com autoridade tal qual a de um superior militar ou judiciário, dá ordens a um soldado, que, por sua vez, apenas o obedece. Essa postura legítima e autoriza a vontade própria do tirano.

Ariosto Ribas é o presidente do partido que elegera Zica Soares como prefeito da cidade. Ariosto é descrito na narrativa como “Magro, alto, de cara chupada, óculos de aros grossos quase na ponta do nariz”^(TC, p. 72), uma caracterização um tanto cômica, sobretudo com a expressão “cara chupada”, que sobremodo satiriza o imaginário em torno de sua aparência física.

Apesar da postura autoritária precedente, após a morte do pai, Ariosto vai paulatinamente se tornando o pior dos três tiranos. A cidade que antes tinha o comando dividido com o pai e sua amante, agora se encontra sob sua própria vontade, ao passo que retira de Dondon todo o prestígio, começando por negar-lhe entrada no velório do pai:

Pelo amor de Deus, me deixem entrar. Os meninos querem ver o pai pela última vez. Vestida de preto, xale na cabeça, Dondon estava transtornada. Quando Ariosto foi avisado, chamou um soldado: – Bote pra fora^(TC, p. 119).

Na sequência narrativa, Ariosto ordena que a ex-amante abandone a cidade. Dondon representa para Ariosto não apenas a mulher que causara sofrimento à sua mãe e desestruturara a sua família, mas principalmente uma rival no jogo do poder, tendo em vista que o coronel seguia mais as vontades dela do que as do próprio filho. Com a ruína de Dondon, a cidade agora se encontra dominada por Ariosto.

Suas ações tirânicas se agravam quando o “novo-coronel” aprisiona Jorge (filho de José Bispo). Embora o jovem não seja culpado pelo crime, é mantido na cadeia pública de Caruaru apenas por ser filho do algoz. A ordem é obedecida pelo tenente Batista, que é uma espécie de “capanga privado” dos Ribas, visto que foram eles que o trouxeram transferido do sertão -onde tinha uma vida difícil, lutando contra os cangaceiros- e o promoveram ao título de tenente, conforme esclarece o *flashback*^(TC, p. 150-151).

Em seu estudo sobre o coronelismo, Victor Nunes Leal relata que, no federalismo de 1891, “Foi adotado, em regra, o princípio da livre nomeação dos chefes de polícia, delegados e subdelegados” (LEAL, 2012, p. 190), prática que perduraria até o Estado Novo. A polícia torna-se assim instrumento político e, muitas vezes, pelegos privados dos coronéis.

Com a injusta prisão de Jorge, personagens importantes na trama dirigem-se até Ariosto para interceder pelo rapaz. Mesmo diante do juramento de Noca sobre a inocência do filho, o “novo-coronel” mantém sua decisão: “Ninguém pode falar com o preso; nem a mãe dele”^(TC, p. 180).

O juiz da cidade, dr. Taveira, não obstante sua relevância política, é ignorado ao tentar convencê-lo a libertar o jovem. E, na mesma linha do antigo João Teixeira de Carvalho, que se autointitulava a própria lei, Ariosto coloca-se acima do juiz ao declarar: “Admira que um juiz venha pedir uma coisa que está fora da lei”^(TC, p. 181). Ou seja: Ariosto é a própria lei.

Além da mãe do jovem, representando a família, e do juiz, representando o direito, manifesta-se ainda Nazareno, o padre, representando a religião, mas que nem chega a ser recebido: “Ariosto não atendera sequer ao padre Nazareno, chegara a ser áspero com o sacerdote”^(TC, p. 181).

Em confronto com a ação do tirano, pela primeira vez, a população começa a se manifestar contra um Ribas, falando abertamente contra ele, ao que Ariosto não cede: “[...] não tenho medo de ninguém, quem manda aqui sou

eu”^(TC, p. 181). Por fim, Jorge se enforcaria na prisão (ou teria sido assassinado, segundo especulam os habitantes da cidade).

A sequência de ações do chefe político evoca um clássico tirano da tragédia grega: Creonte, de *Antígona*. Nessa peça de Sófocles, Creonte, rei da cidade de Tebas, ordena a prisão de Antígona por ter desobedecido à sua ordem sobre o cadáver do irmão, Polinices, que deveria ser largado a esmo (em função de sua traição à nação), mas que acaba sendo sepultado pela irmã.

Na mesma linha do episódio de Jorge, Antígona é mantida presa, várias personagens intercedem por ela, com destaque para Hemon, que é o próprio filho do tirano, além dos rumores dos cidadãos tebanos, que se opõem à sua decisão. Diante desse cenário, Creonte proclama: “A cidade, acaso, me dirá como devo agir?” (SÓFOCLES, 2013, p. 53). Nessa postura, Creonte aproxima-se bastante de Ariosto.

Ariosto e Creonte, clássicos tiranos, não mudam o posicionamento, ainda que cheguem a perder o apoio do seu escudeiro mais fiel: tenente Batista e o Corifeu, respectivamente, como se pode perceber nos excertos: “Não acha que estou no meu direito, tenente? Batista não responde. Ariosto, insistindo: – Não acha, tenente? – Acho”^(TC, p. 181) e o Corifeu se referindo à defesa de Hemon: “Senhor, importa, se ele falou a propósito, refletir” (SÓFOCLES, 2013, p. 52).

Ao tentar definir o tirano, Blitz pontua que

A tirania é monarquia, o governo de alguém para sua própria vantagem ou engrandecimento no lugar do bem comum. O tirano extremo governa conforme sua escolha, ou seja, não pela lei, e possui poder total, forçado e, por fim, imperial sobre a maior quantidade de pessoas possível. (BLITZ, 2005, p. 11, tradução livre⁴²)

O tirano visa então mais aos seus próprios anseios do que ao bem comum. Interessa mais a Ariosto vingar a morte do pai do que a vontade da coletividade ou a própria legalidade. E ele se torna um “tirano extremo”, nos termos de Blitz, ao se colocar acima da lei, acima do juiz da cidade, além de se utilizar da polícia aliada para impor seu poder de forma “forçada”, denunciando

⁴² Original: “Tyranny is monarchy, the rule of one for his own advantage or aggrandizement rather than for the common good. The extreme tyrant rules according to his choice, that is, not by law, and has full, forceful, and ultimately imperial power over as many people as possible.”

uma postura, acima de tudo, egoísta, corroborando assim a assertiva de Zuckert (2005, p. 04, tradução livre⁴³): “Os tiranos são e sempre foram egoístas”.

Ariosto revela-se um tirano ainda pior do que Creonte, ao passo que este, no desfecho da peça, acaba por reconhecer seu erro após ouvir Tirésias, o sábio cego: “O único culpado sou eu, e nenhum outro. Eu, só eu foi quem matou, miserável. Eu, falo a verdade. Já, guardas, tirai-me sem demora. Eu não sou nada, sou menos que ninguém” (SÓFOCLES, 2013, p. 89).

Creonte sai de um estado plano para chegar ao polo oposto, reconhecendo sua infeliz postura. Ariosto, por sua vez, mesmo após a morte de Jorge, cujo cortejo fúnebre acompanha os prantos de uma grande multidão, permanece firme em sua posição e ainda grita: “Que se dane a cidade”^(TC, p. 122). De tal forma, se existia no rei de Tebas alguma prudência em relação à sua cidade, indubitavelmente isso se encontra fora de questão no tirano caruaruense.

Embora tenha praticamente toda a cidade contra ele, exceto a polícia, Ariosto se autodenomina prefeito, após Zica Soares renunciar ao cargo. O novo prefeito agora se alinha numa nova concepção de tirano, pior que aquele da tragédia grega. Trata-se do tirano moderno, conforme concepção de Zuckert (2005) e Boesche (2005). Nos termos de Zuckert (2005, p. 04, tradução livre⁴⁴), “A tirania moderna é, além do mais, reconhecidamente diferente da tirania antiga. Ela é pior”.

O exemplo mais contundente da piora do tirano do século XX encontra-se no modo de governo e genocídios liderados por personalidades como Hitler, Stalin, Pol Pot, Saddam Hussein, entre outros, caracterizados como “tirania genocida”, segundo Boesche (2005, p. 33, tradução livre⁴⁵):

[...] algumas novas características emergiram em algumas tiranias do século vinte, características que permitiram surgir uma nova espécie de tirania, a qual chamei de tirania genocida. Todas as tiranias são violentas, mas nem todas utilizaram um modo sistemático de matar uma expressiva quantidade de sua população. Isso foi algo novo no século vinte [...]

⁴³ Original: “Tyrants are and have always been selfish.”

⁴⁴ Original: “Modern tyranny is, moreover, admittedly different from ancient tyranny. It is worse.”

⁴⁵ Original: “[...] a small number of new features emerged in some tyrannies of the twentieth century, features that allowed a new species of tyranny to emerge, what I call genocidal tyranny. All tyrannies are violent, but not all set out in a systematic way to kill a substantial portion of their population. This was something new in the twentieth century [...]

É certo que Ariosto Ribas não chega a praticar, a rigor, nenhum genocídio, mesmo porque não se encontra em uma guerra de maiores proporções, mas a tendência de sua atuação coaduna-se mais com esse perfil do tirano moderno, que nasceria poucos anos após o período retratado na trama, do que com o tirano clássico identificado na peça de Sófocles.

Portanto, Ariosto é um prenúncio ao tirano do século XX, pior do que o da Antiguidade e do que aquele do patriarcalismo rural brasileiro representado por João Teixeira de Carvalho, o que reitera, em certa medida, o caráter cíclico da relação tradição-modernidade abordada no capítulo anterior (ver 2.3).

3.2 A reviravolta de José Bispo

José Cassimiro Frutuoso, conhecido como José Bispo, ou simplesmente Zé Bispo, sem dúvida representa a *personagem redonda*⁴⁶ mais complexa, mais insólita da trama. Conforme demonstra o *flashback*^(TC, p. 56), no passado, Bispo fora seminarista em Olinda, quando pretendia se tornar padre (o que explica seu cognome). Entretanto, no terceiro ano de formação, sem motivos aparentes, o jovem resolve abandonar o curso, substituindo o futuro sacerdócio pela bebida e uma sequência de diferentes profissões, o que por si já reflete certa incongruência.

Vivendo em Caruaru com sua esposa, Noca, e seu filho, Jorge, José Bispo transforma-se em cabo-eleitoral dos Ribas. Esta consiste na primeira “metamorfose” pela qual passa a personagem: de seminarista a cabo-eleitoral do coronel.

Como consta na narrativa, sua desavença com os Ribas tem em Ariosto o verdadeiro culpado, por ter inventado a suposta traição. Explica Bispo que os eleitores do Cedro -setor onde Bispo havia atuado como cabo-eleitoral- mudaram seu voto na hora da eleição^(TC, p. 63). A partir desse episódio, uma série de castigos passa a ser aplicada a ele, entre os quais está o impedimento de que ele consiga emprego:

⁴⁶ *Redonda* refere-se à personagem complexa, multidimensional, com variedades de características (BRAIT, 2006; GANCHO, 2006).

Diz que já tivera várias promessas de emprego, mas sempre que a coisa estava para sair, surgia o coronel Ulisses Ribas que, por intermédio de seu filho Ariosto, ameaçava, veladamente, aqueles que desejavam protegê-lo^(TC, p. 57).

Somam-se a isso as constantes surras públicas por ele sofridas a mando dos Ribas. Caracterizada dessa maneira, a personagem passa a ser vista na cidade como um covarde, “sujeito desmoralizado”, “cabra safado”, “mucufa”^(TC, p. 66). Cumpre notar o teor pejorativo do último termo, que tem entre seus significados o de “indivíduo sem importância”.⁴⁷ Os atributos negativos se dão mais por ter se tornado opositor dos Ribas -que são bajulados pela classe dominante caruaruense- do que pelo próprio teor do conflito.

Em face de sua propositada exclusão do mercado de trabalho, Bispo e sua esposa passam a ser economicamente dependentes do filho Jorge (jovem demais para assumir tal responsabilidade), o que para o ex-seminarista é motivo de vergonha: “Tem vergonha de viver sustentado pelo filho, a pobre Noca passando necessidade. E tudo por causa do coronel, que não deixa ninguém arranjar emprego para ele”^(TC, p. 63).

Após mais uma “pisa”, que o deixara como vestígios “o rosto cheio de equimoses e esparadrapos, paletó rasgado, chapéu amarrotado mal se equilibrando na cabeça”^(TC, p. 70), José Bispo caminha pela movimentada feira do sábado, transtornado, catatônico, como se estivesse em outra esfera, ignorando os deboches alheios. Os observadores não compreendem ao certo o que se passa com ele. O jornalista Chico Lima imagina que quisesse chamar a atenção: “Está-se exibindo”^(TC, p. 70).

Nessa cena, a vítima parece querer publicar sua humilhação, como anúncio do que estaria por vir: a sua vingança. Bispo estaria passando por uma segunda “metamorfose”, que o promoveria da condição de “covarde” a “assassino do coronel”. A transmutação é notada pela esposa, que comenta: “Desde ontem que Zé está esquisito. Quando voltou da feira, se meteu na cama, não fala e não come. Só faz beber”^(TC, p. 85). Da primeira condição de seminarista e subsequente “traidor-covarde”, ambas repletas de passividade e subalternidade, o ex-cabo-eleitoral agora encarna uma incontável fúria:

⁴⁷ Dicionário Aulete. Disponível em <<http://www.aulete.com.br/mucufa>> Acesso em 26 de maio de 2015.

“começa a gemer. Mas não é gemido de dor, pode estar certo [...] ele geme é de raiva”(TC, p. 85).

José Bispo está se conscientizando de sua condição de subalternidade e vulnerabilidade. O narrador chega a fazer uma comparação alegórica, ao colocar como referentes fixos, de um lado, seu permanente e convencionalizado estado de homem subserviente e, do outro, a ordinária formatação de sua residência: “Ele e a casa são uma só coisa: cada um tomou um pouco do outro; cada qual foi-se impregnando, no correr do tempo, de odores, hábitos, rotinas”(TC, p. 112). Dito de outro modo, Bispo começa a perceber que ele havia se estagnado, tal qual o arranjo de sua casa: seus “odores, hábitos e rotinas” reportam às próprias idiossincrasias da personagem, a seus caracteres psicológicos e consequente condição social.

Semelhante ao pai do conto *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa, José Bispo resolve renunciar, transgredir não apenas sua vida e sua família, que precisarão ser abandonadas após o crime, mas também a sua própria personalidade, seu modo de ser-no-mundo. Para tanto, é necessário um ato abrupto, ousado, que reflita um choque, uma ruptura com aquela formatação social e pessoal.

Bispo se converte então no nascimento de um novo sujeito, dono de si, que estreará com a morte de Ulisses Ribas, ocorrida em pleno dia de Natal, na Festa da Conceição (a mais importante da cidade), onde se encontra a multidão:

Sabia que ele estava ali – pensa José Bispo, enquanto se aproxima, andando sem pressa, um sorriso no canto da boca. Escuta os últimos acordes da marcha da ‘Carmen’; a voz de um homem na barraca da roleta: ‘- Vaca, 25’. José Bispo avança. Cada vez mais. Rindo, sempre. Está agora diante do grupo na calçada da farmácia de Sivuca Feijó. – Coronel – chama, falando vagarosamente. Ulisses Ribas volta o rosto para ver quem o chama. José Bispo dá mais um passo à frente, retira o revólver do bolso, diz, rindo sempre: - Nunca mais vosmecê vai mandar dar surra em homem, coronel. E descarrega toda a carga do revólver no peito do velho^(TC, p. 115).

Nessa cena, nota-se que o crime de Bispo não se reduz a uma vingança tão consciente, tão lúcida, premeditada e centrada na mera punição do coronel, mas reflete, mais que isso, uma ação autocentrada, fruto de um sujeito transmutado, que é agora José Bispo, cujo crime é a concretização de sua

renovação, ou a consolidação de seu “pacto com o Diabo”, para recorrer a uma alegoria de *Grande Sertão: Veredas*.

O assassinato de Ulisses espelha, sobremaneira, um acontecimento inimaginável, haja vista a importância e poder político do coronel. Assim, o incidente torna-se quase sobrenatural, na medida em que o algoz desaparece inexplicavelmente em meio à multidão que o testemunhara (ou seria porque, no fundo, aquele era o desejo coletivo que o deixava escapar?).

A partir dessa cena, José Bispo desaparece, tornando-se fugitivo veementemente caçado pela polícia. Ariosto Ribas deseja vingança a todo custo, mas as buscas não obtêm sucesso. Bispo havia saído da cidade, como será revelado no capítulo *O homem e seu cavalo*.

O ex-seminarista e ex-cabo-eleitoral-covarde refugia-se no sertão, nas terras ribeirinhas do São Francisco, onde surpreendentemente se torna cangaceiro. Primeiro, sob seu comando, integra um quarteto, complementado por José Inácio (o bêbado preso por cuspir no sapato de Ariosto), Claudino e Norato. Um grupo que cresceria paulatinamente: mencionado no desfecho como “Dez homens”^(TC, p. 281).

A transição de seminarista a cangaceiro revela quase uma irônica antípoda, em virtude do exacerbado paradoxo. Bispo e seu grupo passam a sobreviver da invasão e roubo de fazendas e pequenas vilas. Junto aos cangaceiros, segue um velho cavalo cego e manco, cujo propósito só se revelará no desfecho: a punição de Ariosto, que é amarrado ao cavalo e solto a esmo pelas terras sertanejas (onde supostamente morreria -o romance não deixa pistas sobre esse desfecho).

José Bispo é, portanto, o responsável mais contundente pela morte -em sentido literal- dos coronéis, tendo sua causa como mais pessoal que coletiva, como é o caso de Chico Lima (ver 3.3). Projetado como uma expressão de revolta contra as injustiças praticadas em Caruaru, Bispo termina por protagonizar uma das estruturas fundantes do romance: o cangaço, fenômeno que se destacou na região durante a década de 1920 e 1930, sobretudo a partir da figura de Virgulino Ferreira da Silva (Lampião), que é citado em alguns trechos do romance como sujeito temerário: “Precisa ter muito peito para enfrentar Lampião”^(TC, p. 104). A alusão ao famoso cangaceiro emerge na narrativa

como uma espécie de preparação para o que estaria por vir: valente como Lampião tornar-se-ia José Bispo.

Se na história o cangaço reflete mais um fenômeno precário e transitório, que não chega a caracterizar uma estrutura fundante, por se tratar de grupos pequenos, marginalizados, que não se perpetuaram na sociedade, no romance, por seu turno, ergue-se como estrutura fundante que se opõe ao coronel.

Coronelismo e cangaço revelam um confronto de sistemas, ambos violentos e arcaicos, mas um embate entre centro e periferia, poder legitimado e poder marginalizado. Assim, ainda que não represente estrutura fundante para a história, implica estrutura fundante como elemento *interno* do romance, ainda que tal fenômeno remeta mais ao sertão que à cidade de Caruaru.

Em seu estudo sobre o cangaço, Mello (2004, p. 89) demonstra que o fenômeno podia se manifestar de três formas: meio de vida, vingança e refúgio. O primeiro refere-se ao cangaceirismo profissional, em que o principal objetivo é a obtenção de lucros. Trata-se então de um meio de subsistência. Já o cangaço-vingança emerge nos sujeitos que sofreram alguma desmoralização ou algum prejuízo familiar e, por essa razão, resolvem aderir ao cangaço para se vingar. Por fim, o cangaço-refúgio caracteriza-se como fuga de sujeitos que praticaram algum crime ou, mesmo inocentes, eram procurados pela polícia, já que eram ignorados por uma lei que funcionava apenas em função dos poderosos.

Com base nessas definições, nota-se em José Bispo um percurso pelas três fases. Primeiro, o cangaço como refúgio: o acolhimento do algoz do coronel, que faz do sertão o seu esconderijo. Em seguida, o profissionalismo: o grupo passa a viver do roubo, como se pode verificar na cena em que pede um “ajutório” a um fazendeiro. Na ocasião, Bispo ratifica que seja um valor que “não represente prejuízo”^(TC, p. 214) para aquela família. Mas, logo em seguida, quando o fazendeiro sugere cem mil reis, o cangaceiro retruca: “É pouco”^(TC, p. 214), complementando assim com alimentos.

Além desse episódio, entra na sequência narrativa a invasão de uma vila sertaneja, literalmente assaltada no meio da noite: “Você aí vai de casa em casa tratando de arrebanhar o que tiver”^(TC, p. 218). Por fim, ergue-se o cangaço como vingança, tendo em Ariosto o alvo, por ter sido o responsável pela morte do filho

Jorge. Ariosto se depara subitamente com os cangaceiros na fazenda onde pretendia viver com Juraci, após ser desapoderado pelo Estado, mediante a intervenção dos militares a mando do governador de Pernambuco.

O grupo de José Bispo representa cangaceiros independentes, sem residência fixa, vivendo mais como nômades, sem acordos políticos ou vínculos com os coronéis. Consiste, pois, numa espécie de protesto contra um Estado que funciona em prol do poder privado. É uma expressão de revolta contra o coronelismo, ainda que, no caso do romance, por razões pessoais.

A despeito disso, convém frisar que o cangaceiro condeano não é um Robin Hood: um herói que retira dos ricos para dar aos pobres. Não se trata apenas de um justiceiro social. Na trama, o cangaceiro aparece como “medicamento” para tratar de uma “ferida” particular, específica de José Bispo. Contudo, esse pessoalismo converte-se em valor coletivo, à medida que sua luta transforma-se também numa luta de toda a sociedade caruaruense.

Em suas obras, José Condé consegue realizar essa dinâmica, em que as questões pessoais tornam-se metonímias dos problemas coletivos. Assim, o que José Bispo faz é concretizar o desejo da população caruaruense, especialmente após a tomada de consciência. O cangaço entra na trama, portanto, como um instrumento a mais para levar o Caruaru velho à morte.

3.3 Chico Lima e a intervenção jornalística em favor da ética social

Chico Lima, jornalista e diretor de *O Combate*, emerge na narrativa como o principal opositor ideológico da política coronelista de Caruaru, onde o jornal consiste em um veículo não somente de informação para a população, mas também criador de posicionamentos, formador de opiniões, afastando-se da imparcialidade em prol do bem comum.

O jornal serve como uma espécie de guia ético para o leitor, ao questionar a política-moral vigente, conscientizando o público de uma práxis que beneficia um estrato bem reduzido da população.

Chico Lima é um amante da terra, da cultura local e de seu povo. Ele se recusa a aceitar que a ação dos Ribas caminhe em desarmonia com a vontade da

comunidade que, para ele, tem natureza hospitaleira, conforme atesta em sua reportagem:

Não sabemos de povo mais hospitaleiro do que o desta progressista cidade. Povo bom e ordeiro, honra da terra pernambucana. Por isso mesmo, protestamos contra atos de selvajaria, sobretudo quando atingem a um cidadão honesto e pacato. Que dirá o país ao tomar conhecimento de que em Caruaru...^(TC, p. 86-87).

Nessa matéria, o jornalista denuncia a agressão praticada contra José Bispo, contrastando-a, enquanto ato de “selvajaria”, ao bom caráter da vítima, pacato cidadão caruaruense, bem como às tendências progressistas da cidade. Em outros termos, o jornalista desvela as relações opostas identificadas em: povo-bom-ordeiro (ou cidadão-honesto-pacato) *versus* atos-de-selvajaria. Ou ainda: cidade-progressista *versus* barbárie-arcaica.

Portanto, na reflexão do jornalista, uma cidade em pleno desenvolvimento, com um povo tão bom, não poderia se tornar vítima de ações tão retrógradas, que destoam dessa nova realidade. Esse é o ponto central da noção ética que Chico Lima pretende despertar na população.

No entanto, para pôr sua ética em prática, o jornalista precisa enfrentar a fúria de Dondon e dos Ribas, tendo, desde a publicação do artigo no jornal, a ameaça de Ariosto: “Vai pagar caro por este artigo”^(TC, p. 89). Ao que Chico Lima retruca: “Ora, Ariosto, quem manda na minha vontade sou eu”^(TC, p. 89). Assim, diferentemente da maioria dos protagonistas no romance, o jornalista é ousado, corajoso, quase heroico.

Em virtude da reportagem, Chico Lima tem a calçada e as paredes do prédio do seu jornal, localizado na Rua do Comércio, pulverizadas com excrementos, ato liderado pelo delegado tenente Batista, a mando de Dondon, que por sua vez havia tomado as dores do coronel.

Essa forma de vingança em substituição da violência se dá por ser o jornalista um sujeito temido, já que mantém influentes amigos, o que poderia trazer consequências negativas para o delegado: “Dar uma pisa no Chico Lima, não acho bom não. Pode trazer complicações. Ele não é um José Bispo qualquer, que a gente pode surrar sempre que der na veneta. Só se achando outro jeito”^(TC, p. 97).

Existe no relato do tenente Batista um claro discernimento de que na cidade havia os indivíduos sobre os quais se podia decidir arbitrariamente e aqueles com os quais não se mexia. Tal seletividade refere-se então à herança ideológica deixada pelo patriarcado rural: da lei do mais forte, quando sobre escravos e índios podia-se o que bem se entendesse. Agora se trata dos sujeitos “sem eira nem beira”^(TC, p. 96), como referencia Dondon. Chico Lima não representa então esse sujeito subalterno. Por isso, os Ribas agora tinham um potente adversário.

O artigo do jornalista simboliza a primeira da sequência de ações que culminam na ruína dos Ribas, resulta inclusive da primeira discussão ideológica entre a ética social e a moral estabelecida pelos ditames dos Ribas. O debate acontece no cabaré de Belmira, tendo Chico Lima como defensor da ética e da justiça e Teixeira e Ataíde como aliados do coronel, demonstrando que a classe dominante -metonimizada nessas duas personagens- era adepta do sistema coronelista.

Um ponto interessante a se observar em Chico Lima é que a natureza de sua luta é coletiva, diferentemente de José Bispo (ver 3.2). Isso se torna evidente na cena em que Dondon, após a morte de Ulisses, ao passar de vilã à vítima, recebendo ordens de expulsão da cidade por parte de Ariosto, chega a ser defendida pelo jornalista, que revela a seguinte orientação: “Também sou inimigo dela, mas, antes de tudo, inimigo de injustiças”^(TC, p. 145).

Em outras palavras, apesar de todos os atos da ex-amante do coronel, incluindo a sujeira realizada sobre o prédio do jornal, para Chico Lima, deve-se prevalecer a ética social, a compreensão de que sua expulsão reflete um ato injustificável e, portanto, abominável, ainda que não a eximisse de suas ações precedentes.

De tal modo, o que o jornalista procura não é vingança ou preservação de sua imagem, por razões de mera vaidade. Ele almeja uma sociedade mais justa e democrática. E utiliza seu ofício como instrumento para alcançar esse propósito, fazendo da imprensa uma estrutura fundante importante em termos de máquina dos discursos e do poder. Para tanto, ele enfrenta uma verdadeira guerra. Primeiro, pelo atentado que sofre ao sair do cabaré de Belmira, quando é alvejado a tiros:

Toma seu último trago, levanta-se: Até qualquer hora, Belmira. Até. Afasta-se, seguindo na direção da Praça Dantas Barreto [...] Ninguém na rua nesta noite chuvosa. Portas fechadas [...] Então, escuta o primeiro estampido. Joga-se ao chão, e a segunda bala passa sibilando sobre sua cabeça. Encosta-se à parede e começa a gritar por socorro. Outro disparo [...] Abrem-se as portas das casas e a rua começa a se encher de gente [...] Os curiosos rodeiam Chico Lima [...] Voltam ao cabaré, todo mundo atrás, acompanhando”^(TC, p. 197).

E depois pela verdadeira guerrilha enfrentada, junto com alguns aliados, como Reinaldo e Jovina, contra Ariosto e seus capangas, que chegam a cercar a casa de Reinaldo e iniciar um tiroteio.

Chico Lima transforma-se em ameaça para os Ribas, principalmente para Ariosto, que, como visto, encarna um inconsequente tirano. Na visão do tirano, indivíduos como o jornalista representam uma ameaça a seu trono, como atesta Aristóteles (1985, p. 203):

É típico dos tiranos ter aversão aos homens altivos e independentes, pois somente os tiranos pretendem ter estas qualidades, e o homem que contrapõe sua altivez à do tirano e demonstra independência despoja-o de seu sentimento de superioridade e de dominação; por esta razão os tiranos odeiam tais homens, considerando-os uma ameaça à sua autoridade.

Impresso nesta figura do homem altivo e independente, Chico Lima não só publica artigos como fala abertamente contra Ariosto. Com o suposto suicídio de Jorge, mantido injustamente na cadeia pública, o jornalista investe na mobilização da população, iniciando um comício ainda na frente do cemitério São Roque, logo após o sepultamento do rapaz, momento em que exclama: “Morte ao algoz – gritou – Morte ao homem que nos oprime e mergulha a cidade em negra noite de terror”^(TC, p. 228).

Chico Lima é responsável ainda pelo “resgate” de Dondon. A mulher que outrora havia mandando na cidade agora é levada à força pelo próprio delegado que lhe servira num passado não tão distante. No momento da expulsão, Chico Lima, com o apoio de Reinaldo, Antônio e mais “três cabras”, tomam a mulher de volta, como sintetizado nos excertos: “Viemos roubar a Dondon e levá-la de volta para Caruaru”^(TC, p. 258). Tenente Batista: “O que os senhores estão fazendo é loucura. ‘Seu’ Ariosto vai dar cabo da vida de todos”^(TC, p. 259).

Por meio do que parece uma disputa pessoal, a narrativa traz à tona mais um confronto de sistemas, um duelo de estruturas fundantes. Se com José Bispo é o cangaço *versus* coronelismo, com Chico Lima serão os meios de comunicação *versus* coronelismo.

No primeiro par opositivo, encontra-se uma forma brutal e radical de combate, tão bárbara e arcaica quanto o próprio sistema coronelista. Já no segundo, o veículo de comunicação figura o advento da modernidade, da sociedade industrializada e tecnológica. Trata-se, pois, de um recurso “pacífico” (em termos físicos, mas não em termos discursivos), que se utiliza da retórica para travar sua guerra.

Convém ratificar que os meios de comunicação introduziram-se no Brasil somente a partir do século XIX (BAHIA, 1990), porque o modo como a colônia era organizada não propiciava o desenvolvimento interno. Problemas como o analfabetismo, a falta de urbanização e de investimento dificultaram esse processo. Ou seja: não havia lugar para a imprensa no patriarcado rural brasileiro.

Nessa ótica, os meios de comunicação eclodem na mesma proporção que a modernidade capitalista-industrial, sobretudo ao considerar que seu maior impacto reside nas transmissões via rádio, que no Brasil são popularizadas somente a partir da década de 1930, e posteriormente via televisão, a partir da década de 1950.

Nesse aspecto, o jornal *O Combate* representa na narrativa a estrutura fundante dos meios de comunicação, que marcariam a sociedade pós-moderna e que se ampliariam geográfica e tecnologicamente, tornando-se instrumento substancial para o advento da futura globalização da segunda metade do século XX.

É certo que, como o título sugere, o jornal caruaruense foi criado para contestar: é um jornal de combate. E, no processo de conscientização da população, recebe ainda o reforço do *Jornal do Recife*, como se verifica no excerto:

A situação política do município de Caruaru foi tema do violento discurso que o senador Aurino Ferreira pronunciou ontem na sessão do Senado Estadual. Entre outras acusações, o representante do povo afirmou que a última vítima das

3.4 Reinaldo: “um Corpo sem Órgãos”

Hudson M. da Silva

perseguições naquela cidade é o juiz de direito da comarca que...^(TC, p. 251)

Nesse artigo, a expressão “representante do povo” -referindo-se a Aurino- incide certo contraste sobre os líderes políticos, tendo o senador como símbolo da democracia em oposição a Ariosto, que só representa a si. A notícia já confere uma previsão de que aquele líder político maior interviria no caso.

A imprensa revela então o veículo da informação, uma máquina dos discursos tão poderosa quanto o próprio sistema político movido pela economia e pela força militar. Ela possibilita os intercâmbios discursivos, criando uma rede que liga Caruaru à capital.

Portanto, Chico Lima representa a personagem mais revolucionária e em favor da coletividade na trama, angariando contornos de herói, conquanto a obra não busque focalizar um protagonista específico (ver 4.3). O jornalista simboliza a imprensa enquanto estrutura fundante de uma sociedade, uma estrutura que se conecta diretamente ao próprio José Condé, que teve no jornalismo mais um ofício por paixão do que por profissão.

3.4 Reinaldo: “um Corpo sem Órgãos”

Reinaldo, ao lado de Chico Lima, representa uma forte ruptura do sistema político-moral que resiste na Caruaru de 1920. Como dito antes, trata-se de um *visitante*, segundo conceito de Tuan (1974). Vindo do Rio de Janeiro, vive com sua esposa na cidade há cinco anos.

Seu olhar diferenciado inviabiliza a submissão aos ditames dos Ribas ou ao discurso ideológico da classe dominante (segundo o qual “a gente boa” da cidade são os frequentadores da Pastelaria do Norte e do Cine Avenida. E que “os pobres” da feira, o “preto sujo” do bar Luso-Brasileiro, José Bispo e os opositores dos Ribas, bem como qualquer grupo ou sujeito individual que destoe de seu ideário “elitista”, encontram-se em patamar inferior, subalterno, e, por isso, devem ser marginalizados e estigmatizados).

Para Reinaldo, torna-se mais fácil opor-se ao coronelismo, em função de sua privilegiada posição socioeconômica, que é independente desse sistema político. Formado em Engenharia e “entendido em algodão”^(TC, p. 52), Reinaldo

trabalha no armazém de algodão dos ingleses em Caruaru, chefiado por Mr. Brown. Como visto no capítulo anterior, o algodão é o principal gerador de fortunas na cidade, o que faz do carioca paradoxalmente um antielitista infiltrado na própria elite.

Reinaldo é visto pelos “nativos” -os “homens da terra”^(TC, p. 53)-, como um sujeito ambíguo e misterioso: “homem esquisito, de palavras medidas, de se dar muito pouco aos outros”^(TC, p. 52).

Ainda que em condição econômica privilegiada, não se une às socializações da classe dominante, que ocorrem principalmente na Pastelaria do Norte. Seu comportamento causa certa insatisfação e desprezo por parte desses novos-ricos, que vivem a criticá-lo em suas conversas cotidianas (o que reflete também automenosprezo, por serem ignorados). Entre as acusações, destaca-se o perfil de sua esposa, apontada pelo grupo como infiel, imoral, sem respeito (ver 4.2).

Em decorrência disso, Reinaldo é taxado de tolo e “cornô”. Nos termos de Teixeira, referindo-se às constantes caçadas do engenheiro: “Certamente matou algum veado para juntar os chifres do bicho aos dele”^(TC, p. 51). Ou ainda: “Reinaldo é um pamonha, isto sim”^(TC, p. 51).

Apesar da difamação, Reinaldo é uma personagem-chave nos momentos mais críticos da trama, principalmente por sempre amparar as vítimas dos Ribas, o que contradiz a acusação de “se dar muito pouco aos outros”. Ele é o único que assiste José Bispo, conseguindo emprego para ele no armazém dos ingleses (cargo que não chega a ser assumido). É também um dos poucos a resguardar Dondon contra a ordem de expulsão de Ariosto.

O carioca vem para romper com o padrão comportamental dos homens da cidade, ancorado nos conchavos, na discriminação contra os pobres e subalternos e no privilégio dos ricos e do sistema coronelista. Reinaldo traz o olhar externo, crítico, revisor das velhas crenças alimentadas e preservadas.

Contudo, cumpre notar que, embora opositor à oligarquia local, Reinaldo não se revela tão “mocinho” quanto possa aparentar, visto que durante a trama vive secretamente um caso amoroso simultâneo com Paula e Lindalva, esposas de Gonzaga e Almeida, respectivamente, os maiores ícones da classe dominante caruaruense:

Lembra-se da coincidência de sua mulher e eu viajarmos no mesmo trem para o Recife? Pois, não foi coincidência não, meu caro Gonzaga. Paula e eu combinamos tudo direitinho [...] Passamos três dias deliciosos [...] Virando-se agora para Almeida: Lembra-se daquela noite de nosso encontro, dos macucos, et coetera e tal? Você já viu caçar macucos de noite, homem? Que supõe que eu e Lindalva estivéssemos fazendo?^(TC, p. 188).

Isso demonstra que a caracterização da personagem distancia-se do clássico herói e vem mais para elucidar a hipocrisia velada e provocar a descontinuidade de padrões morais sem fundamentos. Ele representa, em certa medida, a malandragem tão retratada em outras obras de José Condé. Reinaldo tem um pouco de seu Quequé: boêmio, polígamo, esperto, mas sem chegar a ser um anti-herói.

Por se tratar de um desnudamento da hipocrisia, o caso amoroso com as mulheres não lhe traz consequências, pois, ironicamente, os maridos traídos, ao tentarem fazer valer sua honra, armados, procuram o traidor em todos os ambientes da cidade, exceto no único lugar onde poderia estar: o bar Luso-Brasileiro. Ou seja: os vingadores não têm uma real intenção de puni-lo, apenas fingindo procurá-lo. Ao que tudo indica, eles temem Reinaldo, por não representar o indefeso sujeito social como era José Bispo, antes de se tornar cangaceiro.

Nota-se, portanto, que existe uma ironia no episódio dos casos amorosos, pois o sujeito que *a priori* seria o “corno” assume exatamente a posição inversa: amante das maiores representantes do modelo moral e social na cidade, “as senhoras de família”^(TC, p. 52), especialmente por serem as esposas de personalidades tão importantes.

O episódio refere-se ainda a uma espécie de vingança moral contra esses dissimulados, por se considerarem juízes de valores e indivíduos superiores, fundamentados apenas na sua posição econômica e política, sendo inclusive fomentadores da segregação socioeconômica, como se verifica na seletividade dos sócios do futuro clube Andaia por eles liderado: “o clube precisa ser o mais fechado possível”^(TC, p. 158).

Em uma visão geral da trama, verifica-se que Reinaldo tem quase que uma missão a cumprir. Sua função revela mais um dos instrumentos que impulsionam a morte do Caruaru velho, como se nota no seu retorno ao Rio de

Janeiro, com o desfecho da intriga, conforme referenciado por Chico Lima: “Recebi carta de Reinaldo. Está feliz da vida. Diz que o emprego que o tio lhe conseguiu no Rio é muito bom [...] Mandou lembranças para todos”^(TC, p. 277).

Ora, como poderia o carioca retornar ao Rio exatamente após a morte do Caruaru velho, quando a cidade passa a viver dias melhores? Infere-se disso que seu propósito fora consolidado, não lhe restando mais o que fazer na cidade.

O significado de Reinaldo na narrativa transcende o mero visitante que subestima o poder de seu adversário no novo território. Ao deixar o Rio de Janeiro para uma experiência transitória em Caruaru, em vez de passar por um autoprocesso de *desterritorialização* e *reterritorialização*, a personagem parece provocar uma *reterritorialização* no próprio povo caruaruense, recorrendo aqui a um conceito de Deleuze e Guattari (1997; 1996; 1995b), segundo o qual o processo de *territorialização* ultrapassa a dimensão geográfica, consistindo em agenciamentos maquínicos de corpos (relações entre corpos humanos, animais e cósmicos) e coletivos de enunciação (universo sígnico, simbólico e expressivo).

De tal forma, a *reterritorialização* propiciada por Reinaldo cria contornos que transgridem o campo geográfico, tratando-se sobretudo do exorcismo dos valores morais caruaruenses, da identificação de sua “árvore” e subsequente liberação do crescimento de seus “rizomas”, para utilizar outro conceito de Deleuze e Guattari (1995a).

Em Caruaru, clama-se pela *reterritorialização* ideológica. O empreendimento em linhas de fuga que se afastem e até destruam o seu curso, conforme assertiva de Walter Benjamin, em que a destruição torna-se necessária para que se possa sair de um estado falso e enganador e, por conseguinte, a possibilidade de uma reconstrução (BENJAMIN; OSBORNE, 1997, p. 12). Destruição e reconstrução, nesse âmbito, reportam ao conceito de *(des)(re)territorialização* deleuzo-guattariana.

Tratando-se a narrativa de uma obra progressista e pró-modernidade, como visto no capítulo anterior, a *reterritorialização* promovida por Reinaldo reveste-se dos atributos morais de seu próprio território, no caso a cidade do Rio de Janeiro. Em outros termos, o carioca simboliza o rizoma que emana de outra árvore, um agente contagiante que penetra a sociedade caruaruense para permitir a propagação dos rizomas locais até então calcificados.

À medida que se inicia o processo de *desterritorialização*, simultaneamente ativa-se a *reterritorialização*, pois se referem a fenômenos imbricados e autocausais, na acepção deleuzo-guattariana. Esse fenômeno pode ser verificado nos ensaios historiográficos brasileiros sobre a época retratada, quando “Os territórios existenciais tradicionais sofriam um processo de desterritorialização, de destradicionalização” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013, p. 31).

Não obstante o teor satírico depositado em Reinaldo, especificamente nos seus casos amorosos com as mulheres casadas -o que confere uma característica típica da poética de José Condé-, a personagem assume função e significado profundo e até filosófico no desdobramento do enredo.

No tecido narrativo condeano, Reinaldo revela-se como o Corpo sem Órgãos: outro conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari (1996), reiterando o termo de Antonin Artaud. Tal preceito encontra seu núcleo mais no conjunto de práticas do que na elaboração teórica.

O Corpo sem Órgãos nasce da alegoria em que os órgãos não constituem o corpo ensimesmado, mas exercem tão-somente uma função sobre ele, uma função prática, que beneficia o funcionamento do organismo. O corpo torna-se então refém, ou escravo, dos órgãos, de sua instrumentalização. Por isso, Artaud combate os órgãos e Deleuze-Guattari almejam um Corpo sem Órgãos, livre daquilo que o impede de ser o que ele poderia ser.

Enxergando o termo como metáfora da relação entre sujeito e sociedade, Reinaldo converte-se no Corpo sem Órgãos, vazio das amarras morais, liberto dos mecanismos instrumentalizantes que têm na sociedade caruaruense o escravismo moderno. Não o escravismo da mão de obra, mas o escravismo ideológico, estagnado em uma árvore do passado que se faz imanente e tenta congelar seu próprio desenvolvimento rizomático.

É certo que esse viés reflexivo dá margem para uma possível associação entre Reinaldo e o próprio José Condé, que pode ter depositado na sua personagem centelhas de sua própria experiência vivida, enquanto indivíduo que teve a *desterritorialização* e a *reterritorialização* como elementos fundamentais em sua trajetória de vida. O escritor que, quando criança, sofrera com o impacto da mudança de sua terra natal para a então capital do país, como consta em Costa (2013).

Indiferente aos valores locais, Reinaldo sequer chega a frequentar o Cine Avenida, sob a justificativa de que “não tem paciência”^(TC, p. 55). Esse olhar *externo* que o torna um *visitante* não se reduz à sua origem, simplesmente por vir de outra cidade, pois Lázaro e Gonzaga também vieram de outras regiões: Ceará e Espírito Santo, respectivamente. Entretanto, fizeram-se “homens da terra”^(TC, p. 53), territorializaram-se, o que revela a singularidade do carioca.

Ainda que em uma estilística bem simples, enxuta, direta, livre de floreios e de solilóquios filosóficos, José Condé acaba por imprimir em Reinaldo a figura do *Übermensch* nietzschiano (2006). Um sujeito aberto à transvaloração dos valores e, por isso, *desterritorializado*, porque a dimensão não-geográfica do termo figuraria no *Übermensch* um Corpo sem Órgãos, liberto da instrumentalização da razão tão criticada por Max Horkheimer (2007).

Não tão anti-heroico quanto o homem do subsolo, de Dostoievski, ou o Meursault de Albert Camus, mas ao mesmo tempo não tão heroico quanto o próprio Chico Lima, Reinaldo, com sua imunidade perante os valores locais, assume papel substancial na tomada de consciência do povo caruaruense que o leva a intervir sobre a política tirânica de Ariosto.

Ao lado do cangaço e da imprensa, enquanto estruturas fundantes, o carioca é a força individual, autônoma, a própria expressão antagonista da elite contra si própria. É a linha de fuga dentro de uma estrutura. Um escape que ressignifica sua própria identidade. Não confere uma estrutura fundante *per se*, mas a multifocalidade da própria estrutura em que está inserido, a falência da estrutura enquanto unidade, revelando que os “territórios” das estruturas fundantes não são tão demarcados e independentes, mas conversam entre si, fundindo-se, camuflando-se em relações de copertencimento que ora convergem, ora se distanciam.

3.5 A virada social e a morte do Caruaru velho

A Caruaru de 1920 nasce como reflexo do modelo social implantado no período colonial. A estrutura fundante do ruralismo patriarcal e escravocrata atravessa séculos e tenta sobreviver à cidade que começa a apresentar os primeiros vestígios da modernidade, tanto no âmbito capitalista-industrial

quanto no histórico e filosófico, em que modernidade implica ruptura, como visto no capítulo antecedente (ver 2.3).

Essa estrutura fundante permeia as configurações sociais e políticas da Caruaru de 1920, mediante sua estratificação socioeconômica e, especialmente, sua concepção de municipalidade, que tem no poder público um caminho para atender ao interesse privado.

Assim, Caruaru é inserida no contexto histórico da República dos Coronéis, como denominam alguns teóricos, consistindo num formato político que resulta do gradativo declínio do poder privado (o coronel) e fortalecimento do Estado, como sugerem Faoro (1991), Queiroz (1975), Carone (1978) e Leal (2012).

As tensões pelas quais a cidade passa, desde a exposição até o desfecho da trama, conferem uma reavaliação da moral estabelecida. Compreenda-se o termo *moral* enquanto derivado do latim *mos, mores*, que significa costumes. A moral está então estampada nos hábitos, crenças, valores, na cultura de uma sociedade. Uma moral que em Caruaru reside na política do mandonismo, dos interesses, do apadrinhamento e da subserviência, tendo Ulisses Ribas e, mais enfaticamente, Ariosto Ribas como seus principais guias e fomentadores.

É nesse cenário que se tem, no primeiro momento, um público passivo e sujeitado, sem qualquer atuação que pudesse alijar esse sistema político-moral do seu *modus vivendi*. As arbitrariedades e a carência de uma noção sobre a ética social parecem ter se tornado lugar-comum, o que remete à assertiva de Sung e Silva, segundo a qual “Geralmente seguimos as normas da sociedade ou do nosso grupo social, e, assim, nos sentimos dentro da normalidade. E isso nos dá a segurança e o alívio de não termos que nos responsabilizar das tomadas por outros” (SUNG; SILVA, 1999, p. 12).

À medida que uma comunidade identifica um sistema político-moral que não atende mais a seus anseios e necessidades, como acontece em Caruaru, e, por conseguinte, envida esforços para modificá-lo, ergue-se o fenômeno denominado por Sung e Silva (1999) como “indignação ética”. Cabe ressaltar que esse fenômeno, como resultado de uma revisão ética, permite desfazer o que a moral calcificou, na medida em que a ética consiste na “[...] ciência ou disciplina que se ocupa da conduta humana (social, política, artística, etc.)” (BARBOSA, 2013, p. 03-04). E, por isso, “[...] permite abrir o que a Moral

fechou, romper o que a Moral tornou sistêmico, historicizar o que a Moral atemporalizou e universalizou” (BARBOSA, 2013, p. 03-04).

Nesse âmbito, todo o conflito entre os Ribas e os habitantes da cidade traduz-se então na revisão da moral imposta, cujo desfecho encontra-se na morte do Caruaru velho, propiciada não apenas pela revisão, mas pela sua superação, pela historicização de uma práxis fundamentada em causas próprias. Não se pode perder de vista então que o ponto mais alto das relações políticas verificadas na narrativa está na *ação*, no sentido arendtiano (2004; 2003).

Desse modo, ética, moral e política representam três fenômenos que se entrelaçam e caminham de mãos dadas em qualquer organização social. Aristóteles (1979), em seu conceito de *bios politikos*, estabelece o humano como um ser político. O próprio termo *politikós* deriva de *pólis* (cidade ou estado em grego). A política reflete, portanto, fenômeno inerente às interações humanas, à regência da vida coletiva na constituição de sua *pólis*.

Ancorada no pensamento aristotélico, Hannah Arendt reitera a noção de política, traduzida em seu conceito de *victa ativa*, no qual a política implica uma práxis que, por seu turno, se configura na *ação*.

De tal forma, nota-se que tanto Aristóteles (1979), que tinha em sua ética o caminho para uma práxis virtuosa em prol da *pólis*, quanto Arendt (2003; 2004), para quem o sujeito individual -sem cooperação- não consegue modificar o mundo, concentram na práxis coletiva o cerne de sua ética.

Nesse aspecto, a ética enquanto reflexão vai além do campo teórico, tendo na indignação ética a consolidação de sua dimensão prática. Sung e Silva já definiam que “Ética seria então uma reflexão teórica que analisa e critica ou legitima os fundamentos e princípios que regem um determinado sistema moral (dimensão prática)” (SUNG; SILVA, 1999, p. 13).

Assim, verifica-se na Caruaru de 1920 um sistema moral-político que só é arruinado em função não apenas de meras elucubrações, mas da mobilização da população e de seu enfrentamento ante o tirano, ou seja, emerge uma noção de política que encontra seu núcleo na práxis coletiva, o que representa uma novidade na história daquela comunidade.

A morte do Caruaru velho não apenas perpassa por essa revisão e conseqüente ruptura de um sistema moral, mas significa exatamente a descontinuidade de um modelo social agora visto como arcaico, antigo,

tradicional, antiético, obsoleto, dentre outros aspectos que o posicionam como uma barbárie dissonante com a ética social que a população tenta (re)validar.

É importante frisar que a morte do Caruaru velho como consequência do processo de conscientização que leva a população à indignação ética, tendo Chico Lima, Antônio e Reinaldo como seus principais articuladores, chega ao ápice com a morte de Jorge. O episódio é o catalisador para a perseguição de Ariosto e o apedrejamento de sua residência e o principal motivador para a vingança de José Bispo, que lhe é aplicada no desfecho.

O funeral do jovem gera uma significativa comoção da população: “Ao longo do percurso, as calçadas estavam cheias de gente, mulheres chorando, tristeza e revolta na fisionomia dos homens. – Nunca vi coisa igual em Caruaru – comentou Belmira”^(TC, p. 227).

É interessante notar certa discrepância na reação popular perante a morte de Jorge, em que há tamanha sensibilização, e as agressões contra seu pai, que são naturalizadas e até tidas como merecidas, como se, para a sociedade, José Bispo merecesse tais castigos, por um dia ter sido capacho dos Ribas, “pecados” dos quais Jorge estaria livre. Mas cumpre notar também que, se é sobretudo a elite que legitima as agressões contra Bispo, será a classe popular que desautorizará a pena aplicada a Jorge (ver 4.1).

Apesar disso, com o episódio de Jorge, personagens que antes eram aliadas aos Ribas, como o juiz Taveira e o próprio prefeito Zica Soares, agora abdicam de seus privilégios: enquanto Taveira é ameaçado de ser transferido para o sertão, Zica Soares renuncia ao cargo na prefeitura.

A morte de Jorge confirma o argumento do trabalho jornalístico de Chico Lima, de que a política tirânica dos Ribas é arbitrária, nada democrática e em favor de poucos, geralmente apenas dos próprios Ribas, além de ser cruel e criminosa.

Na pesquisa pioneira sobre o fenômeno coronelista, Leal relata que “Para favorecer os amigos, o chefe local resvala muitas vezes para a zona confusa que medeia entre o legal e o ilícito” (LEAL, 2012, p. 60). Se tal coleguismo existe em alguma medida no “governo” de Ulisses, desaparecerá por completo na atuação de Ariosto, que resvala para o ilícito não para favorecer amigos e aliados, mas somente a si próprio.

Assim, o cortejo fúnebre de Jorge confere uma espécie de chamamento para que a população se impusesse contra aquele tirano inconsequente:

[...] toda a população deixou suas casas, não somente para demonstrar solidariedade à vítima das arbitrariedades de Ariosto Ribas, mas, sobretudo, para afirmar que os velhos tempos haviam-se acabado – a cidade já não aceitaria, sem reagir, a pressão odiosa do coronelato político^(TC, p. 231).

A população sai então de um estado de subalternidade para se tornar sujeito de sua própria história, para anunciar que “os velhos tempos haviam-se acabado”. Se no primeiro momento o diálogo é insuficiente, como verificado nas diversas personalidades ignoradas pelo tirano, em seus pedidos de liberação do jovem, será a intervenção coletiva que o desestabilizará, demonstrando que seu “trono” não é autossuficiente:

À frente, Chico Lima e Reinaldo; também duas mulheres: Jovina e a rapariga Belmira. Seguiram para a Rua da Matriz, apanhando, de passagem, pedras e pedaços de tijolos. Como se esperassem aquilo mesmo, além dos cinco soldados, vários cabras de Ariosto Ribas tomaram conta da calçada da casa, rifles apontados na direção da turba^(TC, p. 228).

De certo modo, o que o povo anuncia é o desejo de uma democracia que tem sido negligenciada desde a fundação da cidade (do país). O povo pede a liberação de Jorge, mas o tirano o ignora. Ariosto se projeta acima da coletividade. Sua postura mina qualquer tentativa democrática. E, como observa Costa Lima (2003, p. 273),

No universo da polis não há lugar para o tirano, para o seu domínio do poder e da palavra. Com a democratização da polis, fica impossível a existência de um poder que não escuta. De uma palavra-verdade que pertence unicamente ao tirano. Multiplicam-se aqueles que lhe podem opor verdades. Ao espaço solitário do tirano vai se opor a polis. Alargaram-se os espaços do poder e da palavra às dimensões do grupo de cidadãos.

No entanto, convém notar que, com a ação da população, o tirano vai se enfraquecendo, demonstrando inclusive certo amedrontamento. Recluso em sua residência, Ariosto raramente sai às ruas. Quando sai, está sempre escoltado pela polícia. Existe agora um temor de que a multidão pudesse agredi-lo, o que

revela uma tomada de consciência não somente da população, mas do próprio tirano, agora um tanto mais lúcido sobre sua impotência: “Pouco saía de casa, e, quando, por qualquer razão precisava ir à rua, era sempre acompanhado do tenente Batista e de um soldado”^(TC, p. 184).

No transcorrer da narrativa, seus pronunciamentos sobre não temer ninguém revelam-se ambíguos. Escondido e sem dormir, Ariosto está com medo, como se pode perceber na cena:

Pelas frestas, olha a calçada: os dois soldados estão encostados ao poste de iluminação, conversando. Gostaria de fazer o mesmo, ficar lá fora respirando o ar frio da noite, cavaqueando com os soldados. Mas não. Se alguém o visse, iria inventar coisas a seu respeito, no mínimo dizer que estava com medo. “Imbecis. Sou lá homem para ter medo de caretas?” [...] Safados! Pensam que me amedrontam com ameaças^(TC, p. 193).

Ao que parece, a morte do Caruaru velho, identificada especialmente na ruína do coronelismo, é a grande questão da trama, no sentido de retratar as descontinuidades históricas. Por essa razão, *Terra de Caruaru* está longe de imprimir um discurso regionalista da saudade, de exaltação de um passado glorioso, como critica Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2013a, 2011). Muito pelo contrário, transmite a noção da constante transição, em que antigo e moderno estão imbricados, mas nunca imanentes, tornando-se referentes em movimento contínuo e progressista, que tenta decretar a morte do arcaísmo.

No final do capítulo anterior, mencionou-se Eulina como alegoria da morte do Caruaru velho, com enfoque na paisagem urbana. Aqui, cabe acrescentar ainda João Teixeira de Carvalho (neto do antigo João Teixeira da Preguiça) e seu neto Antônio Teixeira, como ícones da transmutação ideológica ao longo de quatro gerações de uma mesma família.

Com 84 anos, João Teixeira de Carvalho (neto) reluta em se acostumar com o declínio do sistema rural patriarcal do avô. Embora resida na Caruaru de 1920, o idoso ainda preserva a antiga fazenda da Preguiça, onde mantém algumas cabeças de gado sob os cuidados do vaqueiro Zezinho Borema. João Teixeira lamenta o fato de seu filho, Teotônio, ter optado pelo comércio na cidade em substituição do campesinato:

Negara-lhe a bênção desde então e ficou seis anos sem procurá-lo. Somente voltaram às boas quando, com o dinheiro ganho na

loja, o filho passou a negociar com algodão, montando armazém de beneficiamento e enriquecendo em pouco tempo^(TC, p. 125).

Na concepção de João Teixeira, a escolha profissional do filho confere um desrespeito, uma ingratidão, uma traição à herança deixada pelo comandante da Preguiça, que “conquistara” a fazenda com tanto sacrifício, ao enfrentar índios e seca, além das pestes que dizimavam grandes quantidades de gado.

Por isso, o velho vive a contar causos sobre o passado, os quais são engrandecidos e, sobremaneira, mitificados e sacralizados: “Um dia, quando tudo isto aqui era somente mato e cobra, os índios cariris atacaram, de repente, a casa-grande. Seu avô João Teixeira estava sozinho com dois negros cativos e...”^(TC, p. 127).

No discurso do saudosista, o antigo *senhor* é visto como um herói-guerreiro que teria em suas posses o merecido prêmio por seus combates. Além disso, o escravismo é encarado com naturalidade, situando o negro, bem como o índio, num lugar de subalternidade em que esses sujeitos são tidos como não-humanos.

Tanto quanto Eulina, o velho João Teixeira simboliza o Caruaru velho, não se adaptando sequer à nova culinária, como se nota no excerto: “A comida do velho é separada, porque ele não se acostuma com o que comem o filho, a nora e o neto. ‘Isso não é comer de gente’^(TC, p. 127).”

A personagem não só se reveste do passado como se esforça para preservá-lo, com uma relutância que não condiz mais nem com sua nova realidade nem com a nova geração de sua família. Desse modo, o Caruaru velho perde suas virtudes ao ancorar-se num passado cuja barbárie é interpretada como natural e até positiva: “a morte não era o fim; era o meio”^(TC, p. 38).

Em *A cidade III*, próximo ao desfecho da narrativa, exatamente no momento em que a população revela sua indignação ética contra a política tirânica de Ariosto, João Teixeira amanhece morto, o que sugere um *índice*⁴⁸, para utilizar um termo peirceano (BOUGNOUX, 1994; NÖTH, 1995; SANTAELLA, 2005; SOUZA, 2006), de que o Caruaru velho está acabando. Ao lado da demolição da casa de Eulina e o conseqüente fim de seu ritual, a morte

⁴⁸ O termo refere-se ao conceito peirceano de secundidade, em que o signo é relacionado a outros referentes, adquirindo caráter indicial.

do neto do antigo *senhor* da Preguiça revela uma pista de que o passado arcaico estava se historicizando.

Antônio Teixeira, por seu turno, enquanto a geração mais nova da família, simboliza os novos tempos, a modernidade, responsável pelo advento do Caruaru novo. Sua contraposição aos valores depositados na história da própria família decreta a ruptura de um modelo social.

O jovem, ao lado de Chico Leite, participa ativamente do processo de conscientização da população perante as barbaridades protagonizadas por Ariosto, incluindo artigos publicados em *O Combate*: “CARUARU EXIGE QUE SE PONHA TERMO ÀS ARBITRARIIDADES”^(TC, p. 191).

Antônio procura inclusive dar razão a José Bispo, em face do crime cometido contra o coronel. Deparado com o julgamento desfavorável a Bispo, por parte de sua mãe, o jovem retruca:

Está certo, mamãe. Mas teve lá suas razões para matar. Matava ou jamais tomava prumo na vida. Seria sempre um homem desmoralizado. Além disso, tenho para mim que o gesto de José Bispo é mais significativo do que pode parecer: foi a primeira reação contra esse regime de coronelato do interior, em que uns poucos abusam do poder pela força e pelo dinheiro. É tempo de acabar com isso^(TC, p. 128).

Antônio anuncia, dessa forma, sua sintonia com o posicionamento de Chico Lima. O jovem é visionário e almeja não apenas os benefícios do capitalismo-industrial, como queriam os novos-ricos da cidade, mas também uma reforma no seu modelo político e em sua mentalidade:

Digo que Caruaru precisa romper com seu acanhado espírito de política municipal, abrir escolas, construir um hospital, industrializar-se. E isso compete à gente moça. Precisamos deixar de ser “Princesa do Sertão”, a “terra dos avelozes esmeraldinos” e outras coisas mais para ser...^(TC, p. 161).

Nesse excerto, a narrativa deixa em aberto o que Caruaru poderia ser (na concepção de Antônio), indicando apenas o que ela não deveria ser. De certo modo, fica implícita a modernidade capitalista-industrial como alvo, basicamente no mesmo espírito aspirado por Sérgio Buarque de Holanda e Durval Muniz Albuquerque Júnior.

Portanto, se Eulina e João Teixeira de Carvalho (neto) representam o Caruaru velho, Antônio é o símbolo do Caruaru novo, do modelo para o qual a cidade caminha, como verificado no epílogo, em alguns relatos de que a cidade se renovara, como o de Chico Lima: “não vivemos na ‘cidade de sempre’. Caruaru já não é a mesma. É outra cidade. E para melhor”^(TC, p. 277). Ou na declaração de um desconhecido: “Estão acabando com Caruaru velho”^(TC, p. 283). Além da paisagem urbana, tal mudança refere-se ao fim da República dos Coronéis, chamada também de República Velha. Junto com Caruaru velho morre, portanto, a República Velha.

Na história do Brasil, tal qual no romance, a ruína do coronelismo está, em grande medida, associada ao advento da modernidade capitalista-industrial, visto que sua estrutura está fundamentada no modelo rural, conforme certifica Leal (2012, p. 44): “Não é possível, pois, compreender o fenômeno sem referência à nossa estrutura agrária, que fornece a base de sustentação das manifestações de poder privado”.

Sendo o coronel uma espécie de *senhor* moderno, não caberia no seu reino uma cidade que tem nas mais diversificadas transações comerciais a sua base econômica. E, por isso, conclui Leal (2012, p. 230): “sua vitalidade é inversamente proporcional ao desenvolvimento das atividades urbanas, como sejam o comércio e a indústria”.

É certo que, mesmo com o fim do coronelismo enquanto sistema sociopolítico, subsistiriam ainda os coronéis individuais, como alerta Bursztyrn (1985), o que faria de Caruaru um lugar com coronéis sem coronelismo. Isso pode ser verificado no romance, pois, se não fosse a vingança de José Bispo, Ariosto Ribas continuaria sua trajetória, ainda que enfraquecido politicamente.

Não obstante a intervenção da polícia da capital pernambucana para retirar o tirano do poder, ele tenta se estabelecer na zona rural, com Juraci (uma prostituta trazida do Recife), o que é interrompido por Bispo.

A morte do Caruaru velho está, pois, submetida a uma série de causas que projetam a desestabilização de algumas estruturas fundantes e o advento de outras. Fimda-se então a estrutura fundante coronelista, fruto de uma desorganização política que atravessou séculos na história do Brasil.

Por outro lado, nascem novas estruturas fundantes: notadamente, o capitalismo-industrial e a “democracia”, cenas reservadas para um novo

romance, uma nova “Terra de Caruaru”, que evocasse nas décadas subsequentes os rumos tomados pela história. Ao retratar tal destino, uma nova obra não revelaria cenas tão distintas, visto que a estratificação social, bem como a centralização de poder, tornar-se-iam uma constante no curso da história do país, ainda que com novas máscaras.

Capítulo 4 - Estruturas Fundantes III: subalternos e ruínas

“[...] a vida atual é feita de trevas impenetráveis que não permitem a visão circumspecta do romancista tradicional.”
(ROSENFELD, 2013, p. 92)

4.1 Subalternidade na formação de Caruaru

Desejando verificar as vozes frequentemente silenciadas pelas narrativas dominantes e evitar o equívoco de que o sentido da obra se esgota “nas ações dos protagonistas” (JUSTINO, 2015, p. 133), este capítulo aborda a relevância do subalterno⁴⁹ na composição de *Terra de Caruaru*, identificando possíveis estruturas fundantes em sua atuação.

Nessa perspectiva, analisam-se algumas personagens marginalizadas, tais como (no período colonial) índios, escravos, vaqueiros, jagunços e (na Primeira República) empregados domésticos, garçons, funcionários e pedintes. Em seguida, traz uma abordagem especial sobre as personagens femininas, que, aparentemente subordinadas a seus maridos, denunciam a nebulosidade do modelo patriarcal, que já começara a ser refutado no início do século XX.

Verifica-se então a função desses grupos para o estabelecimento da potência da subalternidade enquanto estrutura fundante da sociedade, seja para manter o poder dominador, seja para historicizá-lo. Por fim, relaciona-se o pluralismo do romance com sua forma narrativa fragmentada.

Centro, periferia e subalternidade consistem em fenômenos sociais que, por muito tempo, têm sido analisados separadamente, como categorias autoexcludentes, como se centro e periferia não se cruzassem ou não se interdependessem nos processos que estabelecem o cotidiano coletivo.

Será que o centro, representado tanto geográfica quanto socialmente pelos poderosos, pelos líderes políticos e religiosos, pelas elites, não se funde de algum modo na periferia, nas camadas populares? E estas, por seu turno, não

⁴⁹ Termo adotado por Gramsci para se referir aos grupos da sociedade que estão sujeitos à hegemonia das classes dominantes. O subalterno está em uma baixa posição na hierarquia sociopolítica. Geralmente, trata-se de sujeitos marginalizados ou oprimidos, negligenciados, ignorados, tratados com desinteresse e indiferença (SAHOO, 2014, p. 81-82).

adentrariam, cultural, social e politicamente, no centro, sustentando macro e microestruturas sociais complexas em constante e recíproco diálogo, impresso no que Justino (2012) chamou de movimentos *centrípetos*⁵⁰ e *centrífgos*⁵¹?

A fusão entre centro e periferia, entre as culturas chamadas letradas e as populares, oficiais e marginais, mais evidente com a mundialização da segunda metade do século XX, é abordada, de forma interessante, por Lipovetsky e Serroy (2011), na medida em que os teóricos identificam hoje “[...] um mundo cuja circunferência está em toda parte e o centro em parte alguma” (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p. 8).

Os discursos dominantes estão se diluindo e os fenômenos que antes permaneciam à margem agora permeiam uma sociedade que se torna cada vez mais porosa. Com esse fenômeno global, a noção de “cultura” como matéria exclusiva dos chamados “eruditos” passa a estar em toda parte: nas massas, nas diferenças, nos marginalizados, fenômeno que Denning (2005) chamou de “virada cultural”. Isso pode ser verificado com a internacionalização literária, musical, cinematográfica, etc., a que a segunda metade do século XX notadamente assistiu. Identifica-se também um movimento reverso, em que a produção cultural das massas começa a receber notoriedade nos veículos de comunicação dominantes e suas escolhas políticas têm sido determinantes para a gestão de comunidades mais democráticas.

Nessa linha de investigação, com vistas para a intersecção entre os pares centro-periferia, dominante-subalterno, torna-se relevante observar esses movimentos no terreno da literatura. É notório que, em suas análises ordinárias, a Crítica Literária ainda não tem dado a devida atenção à subalternidade, às personagens secundárias, pois tem silenciado sobre a potência dessas personagens na composição das obras, visto que a maioria dos estudos literários -e também das próprias obras literárias- tem como principal foco os protagonistas e a centralidade (ver JUSTINO, 2015; 2012).

Portanto, a “voz” do subalterno no texto literário, na maioria das vezes, não é ouvida, exceto nos casos em que é intencionalmente trazida para o centro da narrativa, como acontece, por exemplo, na *literatura proletária*⁵², surgida nos anos de 1930, com destaque, no Brasil, para Jorge Amado, que tem nos seus

⁵⁰ Movimento em direção ao centro.

⁵¹ Movimento em direção oposta ao centro.

⁵² Obras literárias que retratam o cotidiano de trabalhadores, pobres, oprimidos.

romances *Cacau* (1933), *Suor* (1934), *Jubiabá* (1936) e *Capitães de areia* (1937) os exemplos mais contundentes.

Esses romances estabelecem como tema principal, respectivamente: os trabalhadores de uma fazenda de cacau no sul da Bahia, os moradores de um cortiço localizado em uma ladeira do Pelourinho, na cidade de Salvador, as classes sociais populares nessa mesma cidade e um grupo de infratores menores abandonados. Nesses casos, o subalterno ganha voz por estar no cerne temático das obras. Em outros casos, em que emerge periféricamente, como coadjuvante, o subalterno é negligenciado pela maioria das análises literárias, que perde de vista sua imprescindibilidade na composição da trama.

No caso do *corpus* em questão (o romance *Terra de Caruaru*), os grupos centrais, representados por personagens gestores do poder, líderes da classe dominante, na sua maioria homens, brancos, economicamente prestigiados, escolarizados, residentes no centro da cidade -a maioria na Rua da Matriz-, ainda que não sejam os protagonistas em termos de foco narrativo (já que *Terra de Caruaru* é um romance fragmentado e multifocal [ver 4.3]), refletem o seio das grandes decisões políticas e sociais da cidade.

Dentre eles, 9 personagens se destacam: João Teixeira da Preguiça, Ulisses, Ariosto, Reinaldo, Chico Lima, Taveira, Gonzaga, Teixeira e tenente Batista, que se sobressaem em meio a cerca de outras 20 personagens com aparições recorrentes na trama: Isidoro Guaxinim, Chico Leite, Maria de Jesus, Almeida, Belmira, Cravo Branco, Dondon, Eulina, José Bispo, Jovina, Lindalva, Paula, Noêmia, Noca, Antônio Teixeira, Dona Esmeralda, Lázaro, Maria Augusta, Clomiro Arruda e Zica Soares.

Já as personagens secundárias, na sua maioria habitantes das regiões periféricas da cidade (bairros afastados do centro), ou, ainda que residam no centro, exercem funções associadas à subalternidade (empregadas domésticas, funcionários, esposas submissas, etc.). Algumas dessas personagens apresentam poucas aparições no romance, emitem poucas palavras, ou recebem comentários muito breves do narrador, muitas vezes sendo apenas mencionadas sem, sequer, entrar em cena. Entretanto, constituem a maioria das personagens, cerca de 89, que sustentam a sociedade retratada e o desdobramento do enredo, totalizando 118 personagens nominadas na narrativa (ver apêndice).

Além das personagens nominadas, existe ainda uma multidão inominada de cerca de 30.000 habitantes^(TC, p. 46), que representa a população da Caruaru da década de 1920, aludida em momentos decisivos para o estabelecimento sociocultural citadino e para o desfecho da trama, como será tratado mais adiante.

Essa configuração, que tem a representação do centro e do poder em personagens com um perfil etário, étnico, de gênero, socioeconômico e geográfico similar, ajusta-se aos achados de Dalcastagnè (2012), em sua pesquisa sobre romances publicados pelas principais editoras brasileiras no período de 1990-2004. Nesse estudo, a pesquisadora constatou que “Os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 148).

O estudo ainda ressalta que o perfil dos protagonistas retratados na literatura é semelhante ao de seus escritores, que, na sua maioria, também são homens brancos, adultos, urbanos, de classe média e assim por diante. Deve-se, pois, levar sempre em conta que, ao focalizar esse perfil, bem recortado, bem definido, acaba-se ofuscando determinados grupos, cuja atuação, ainda que subalternizada, pode intervir no destino das tramas e manter os sistemas retratados.

Um ponto importante acerca dos grupos periféricos narrados em *Terra de Caruaru* consiste em observar se correspondem a *povo* ou *multidão*, tendo em vista sua quantidade relativamente extensa de personagens, e se *Terra de Caruaru* ajustar-se-ia ao conceito de *literatura de multidão*.

Ao delimitar os termos, Negri (2004) define *povo* como um grupo identificável, representável, definido de sujeitos. Já o conceito de *multidão* “desafia qualquer representação por se tratar de uma multiplicidade incomensurável. O povo é sempre representado (representável) como unidade, ao passo que a *multidão não é representável*” (NEGRI, 2004, p. 17, itálico do autor). Da definição de Negri, pode-se inferir que a multidão não pode ser delimitada pelas narrativas, sejam elas “científicas” (históricas, antropológicas, sociológicas, etc.), ou literárias, porque multidão revela uma diversidade infinita, incontornável.

Nessa ótica, torna-se plausível indicar como *povo* as 118 personagens nominadas do romance *Terra de Caruaru*, visto que são representadas e representáveis, trata-se de grupos que circulam em torno de um centro citadino, seus líderes, suas decisões políticas, são grupos definidos. Como postula Negri, configuram “um corpo social”, enquanto que multidão, numa perspectiva fenomenológica merleau-pontyana, constitui “a carne da vida” (NEGRI, 2004, p. 17).

Encaminhando o conceito para o campo literário, mais especificamente para uma definição de *literatura de multidão*, Justino compreende que

São narrativas de muitos, em estado de co-pertencimento. Os muitos são tanto do lugar, partilham uma vizinhança próxima e os problemas comuns de toda proximidade, quanto operam no cotidiano com diversos alhures, econômicos, culturais, linguísticos, tecnológicos (JUSTINO, 2012, p. 82).

Com base nessa classificação, identificam-se em *Terra de Caruaru* diversas personagens em estado semelhante: socialmente co-pertencentes, vizinhos, com problemas comuns, compartilhando fenômenos socioeconômicos, culturais e linguísticos. De qualquer modo, o que mais interessa observar aqui é que sua narração fragmentada e multifocal permite retirar a perspectiva das personagens centrais (os homens, brancos, economicamente prestigiados), em favor dos subalternos e da multiplicidade que configura o tecido social citadino, revelando sua potência.

O significado de potência dos subalternos aqui reporta à interpretação de Giuseppe Cocco, segundo a qual “A filosofia negriana da práxis não pratica o culto da miséria e da pobreza, mas uma ética da potência dos pobres!” (COCCO, 2009, p. 42). Assim, não se trata de promover demagogia ou adotar uma leitura *politicamente correta* da sociedade retratada, mas de verificar, de fato, o poder que o subalterno carrega para o estabelecimento dessa sociedade.

Portanto, o que interessa neste momento é perceber a função, a relevância, a imprescindibilidade, a potência dessas personagens para a constituição da totalidade enquanto estrutura fundante, seja como *povo* ou como *multidão*. Cumpre discutir a relação entre protagonistas e coadjuvantes, elite e pobreza, letrados e marginalizados, na perspectiva de que “centro e periferia se atravessam continuamente, trocam de lugar, convivem na mutualidade do trabalho cotidiano” (JUSTINO, 2012, p. 84).

Ao trazer essa noção teórica para o *corpus* em análise, verifica-se, na Caruaru colonial-rural do século XVIII, que a centralidade e o protagonismo encontram-se em João Teixeira de Carvalho, o coronel da região da Preguiça. Dele emanam as principais decisões da trama neste seu capítulo inicial (ver 3.1).

Apesar disso, em torno de sua casa-grande, está um grupo de personagens sem as quais o sistema familiar patriarcal-escravocrata-rural seria impossível. Trata-se de: escravos, vaqueiros, tangerinos, jagunços, que sequer têm os nomes revelados, exceto o escravo Coriolano, mencionado apenas uma vez, enquanto conduz “um carro de bois, em marcha, lenta”^(TC, p. 31), o vaqueiro Agripino, que pede justiça ao comandante sobre o assassinato de seu filho Rosendo, e os jagunços irmãos Guaxinins: Isidoro, João e Leôncio. As personagens mencionadas ajudam a desenhar o contexto rural-escravocrata, deixando implícita a existência de outras com as mesmas funções.

A esposa, Maria de Jesus, índia Cariri, “vinte e poucos anos mais moça que o marido”^(TC, p. 31), vive como uma serva-escrava: “Quem a visse ao lado dos escravos a julgaria também cativa”^(TC, p. 32). A miscigenação branco-índio é denunciada nesta relação, cuja força e poder de liderança habitam o homem branco, europeu, colonizador, latifundiário (potentado), em detrimento do nativo, colonizado, subalternizado. Com exceção de Maria de Jesus, não se revelam também os nomes dos índios, que são referenciados apenas como “ferozes cariris”^(TC, p. 47), adjetivo frequentemente utilizado para animais, remetendo o índio a uma espécie de não-humano, como já dito neste trabalho.

O romance revela, assim, a ideologia etnocêntrica do colonizador, em que o índio representaria o inimigo violento, selvagem, que deve ser enfrentado e que suas terras devem ser tomadas, fruto de trabalho árduo e merecido, conforme excertos: “Os cariris – por sua vez – intensificaram os ataques e semearam o terror em toda a chapada da Borborema”^(TC, p. 25) e “Primeiro, matara índios, porque era preciso expulsá-los das terras a serem conquistadas”^(TC, p. 38).

Em seu ensaio sobre o subalterno, a crítica indiana Gayatri Chakravorty Spivak chama a atenção para o fato de que “[...] o desenvolvimento do subalterno é complicado pelo projeto imperialista” (SPIVAK, 2010, p. 55). Ainda que, em uma análise à luz dos Estudos Pós-Coloniais, com vistas para o povo indiano enquanto subalterno em relação aos países imperialistas, com destaque

para os Estados Unidos, esse mesmo projeto político apontado por Spivak pode ser identificado na colônia portuguesa instaurada no Brasil e aludido em *Terra de Caruaru*. Refere-se a um plano de exploração em que, no caso brasileiro, a subalternidade é imposta especialmente aos índios e aos negros, mas também às mulheres, em longo prazo.

Na obra de Freyre (1990), existe, inclusive, uma associação entre negros, mulheres e passividade, quando o ensaísta enxerga, com a abolição, um processo de feminização da sociedade, em que o negro é remetido ao feminino e o branco ao masculino. Durval Muniz (2013b, p. 34) alerta que, na obra de Freyre, negros e mulheres são vistos como afetivos, sentimentais, pouco racionais, passivos e masoquistas, o que justificaria a sua subalternização.

Darcy Ribeiro (2006), por sua vez, revela uma visão quase utópica em relação aos índios brasileiros pré-colonização, que, para ele, viviam em uma espécie de paraíso que foi facilmente destruído pelo europeu. Nesse âmbito, emerge uma visão passiva do índio subalternizado pelo colonizador, que o põe em posição subjugada similar à do negro e à da mulher.

Nessa perspectiva, Maria de Jesus encarna duplamente a figura do subalterno, por ser mulher e índia, embora, paradoxalmente, surja ao lado do “inimigo”, como esposa do *senhor* da casa-grande. A construção narrativa da subalternidade, subserviência e mesmo inferiorização da índia não se limita a seu papel de dona de casa, mas também está estampado nas próprias características físicas da personagem: “Era feia, faltavam-lhe dois dentes na frente. Só abria a boca quando o marido fazia alguma pergunta”^(TC, p. 32). A descrição pressupõe que a esposa-serva, além de submissa ao marido (só falava com autorização!), carecia de cuidados com a aparência e com a saúde, motivo pelo qual lhe faltam dois dentes.

Mulher, índia, descuidada, vários anos mais jovem que o marido, existe uma espécie de instrumentalização da mulher, configurada como uma posse, uma ferramenta com a função de atender aos anseios do *senhor*, designando, assim, a subserviência.

Contudo, nessa primeira parte do romance, é importante notar a potência que escapa à figura do comandante João Teixeira em si, estabelecida em todos os sujeitos que alimentam o sistema montado a seu favor, em todas aquelas personagens que compõem a fazenda da Preguiça.

Os irmãos Guaxinins -João, Izidoro e Leôncio- são os capangas (jagunços) responsáveis pela força armada, pela vigilância, pela violência que amedronta quem quer que deseje enfrentar o comandante. Os irmãos garantem sua posição não-oficial de chefe. Não-oficial porque sua posição não foi escolhida pelo governo nem pelo povo, mas apenas imposta arbitrariamente, inclusive, à força, como se pode verificar na tomada de terras sofrida pelos índios Cariri e, também, na disputa com a família Leite, que, outrora, fora expulsa dessas terras. Os jagunços simbolizam a estrutura fundante que, mais tarde, viria a ser a polícia da Caruaru de 1920, ou seja, um grupo armado em defesa do patriarca-potentado e, depois, do coronel-burguês.

Somados à esposa-serva e aos jagunços, estão ainda vaqueiros, tangerinos e escravos, que trabalham na fazenda, cultivando a produção que permite a subsistência do grupo. Com a urbanização do início do século XX, esse público se transformaria nos assalariados, a maioria garçons, empregados domésticos, funcionários de lojas e fábricas, etc., além dos excluídos (pedintes, cangaceiros, infratores, etc.).

No que concerne ao núcleo familiar, João Teixeira simboliza -além do colonizador europeu- o patriarca, que se sobrepõe e posiciona a mulher como subalterna, bem como o explorador tanto dos subordinados -a maioria negros, índios e miscigenados⁵³- quanto da terra tomada.

Apesar dessa construção negativizante e subalternizante do índio, do negro e da mulher, nessa primeira parte do romance, um olhar mais atento pode perceber a relevância dessas personagens subalternas para a manutenção da casa-grande, do sistema senhorio, e para a construção narrativa.

Maria de Jesus, em poucas aparições, funciona como antípoda do comandante João Teixeira, caracterizando e definindo sua condição de esposa-serva. Seu medo e submissão ao marido estabelecem não apenas as relações entre os *senhores* e suas esposas, mas desvelam sua autoridade com quem lhes é mais íntimo.

Desse modo, os processos de intersecção entre centro e periferia, embora em um espaço bem reduzido nesse período (a fazenda), são revelados

⁵³ Cabe ratificar que o termo *miscigenados* aqui se refere exclusivamente à miscigenação entre europeus e africanos/índios no Brasil, sem pressupor que exista raça pura, pois a maioria dos povos advém de miscigenação, incluindo o próprio europeu.

pela relação entre o *senhor* (simbolizando o centro) e todo o pessoal que constitui a fazenda (simbolizando a periferia).

Sem os subalternos, a posição social do comandante -seu papel de patriarca, potentado e escravocrata- não seria possível. Sozinho, o *senhor* da Preguiça nada faria, nem em termos de meio de subsistência, nem no poder armado contra seus adversários. É nesse sentido que se verifica também uma espécie de potência do subalterno, que não definiu a abolição, por exemplo, mas que proveu as bases desse sistema.

Na segunda parte do romance, já na Caruaru dos anos 1920, tem-se uma espécie de refinamento do mesmo sistema. Dessa vez, maior geograficamente e em número de personagens. Embora haja prefeito na cidade, Zica Soares, quem manda e desmanda, pelo menos *a priori*, são os coronéis Ulisses Ribas e seu filho Ariosto Ribas. Os chamados coronéis não possuem nenhum cargo político oficial, são apenas líderes partidários. Entretanto, articulam os chamados votos de cabresto e decidem os empregos e posições políticas de muitos (ver 3.1). Portanto, nota-se nos coronéis da Primeira República e sua relação com a cidade uma nova versão da relação dos senhores de engenho com a casa-grande.

Contudo, na República, o centro expande-se para além dos coronéis. Unem-se a eles os representantes da elite caruaruense: o tabelião, o juiz, o dentista, o delegado, comerciantes ricos, entre outros. Todos identificados no perfil encontrado pela pesquisa já mencionada (DALCASTAGNÈ, 2012).

A centralidade da elite caruaruense aparece tanto em termos geográficos (a maioria reside na parte central da cidade, notadamente na Rua da Matriz) quanto em termos sociais: exercem os principais cargos de comando: comércio, política, polícia, profissões, etc.

O microespaço mais representativo dessa centralidade é a Pastelaria do Norte, ponto de encontro desses homens (ver capítulo 3). Contudo, em torno desse centro, há periferias, comunidades, um povo e uma multidão que o sustentam, o legitimam, mas que também podem historicizá-lo, o que de fato ocorre no desfecho da trama, com a morte do Caruaru velho.

Referem-se a essas periferias grupos como os pobres que só aparecem ao final da feira para comprar os produtos em menor preço: “Agora é hora de

fazerem compras os pobres da Lagoa da Porta, do pé do monte, daqueles que moram em casebres além da ponte, à beira do rio” (TC p. 71).

A propósito, a feira, no romance, é um espaço de cruzamento evidente e contundente entre o centro e a periferia, a nítida fusão entre elite e pobreza. É nela que os pedintes ganham voz. A combinação de culturas estampadas nos produtos à venda, os quais não se reduzem a alimentos, mas surgem também em forma de “celas, alforjes, relhos, redes, ervas medicinais e afrodisíacos, chapéus de couro, cestos” (TC, p. 67).

Fundem-se, assim, os frequentadores do Cine Avenida com os que são silenciados ou invisibilizados na sociedade e nas narrativas dominantes. Entre estes estão tanto as 118 personagens nominadas, com suas breves aparições nos fragmentos narrativos, quanto os inominados, aqueles que de fato representam a *multidão* de que trata Negri (2004), a *multidão* em que está interessado Justino (2012). As personagens múltiplas, não representáveis, mas que pressupõem as bases da formação da estrutura social narrada, senão, consistem nela mesma.

Em *Terra de Caruaru*, José Condé elegeu 9 personagens como centro do poder, em torno dos quais circulam cerca de 20 personagens que entram em cena mais frequentemente e referencia, além desses, mais 89 personagens, alguns com apenas uma frase, ou um parágrafo, outros têm apenas o nome mencionado. Mas, em sincronia com essas personagens, está uma multidão incontornável na obra, os trinta mil habitantes da cidade, que têm sua maior parcela de participação na feira aos sábados ou na festa do comércio no período natalino e réveillon. Trata-se de uma multidão não representável, mas que, sem ela, a cidade inexistiria.

No romance, verifica-se que, geralmente, a subalternidade encontra sua origem na etnia (negros e índios) ou no gênero-sexualidade (feminina e homoafetiva). Isso pode ser ilustrado com a personagem Biô, o garçom da Pastelaria do Norte, descrito na narrativa como mulato e afeminado: “rebolando as cadeiras, dentes arreganhados” (TC, p. 50), “de voz fina” (TC, p. 61). Se não existe no romance menção à sexualidade nem à cor das personagens centrais (pois a heteronormatividade e a origem europeia, enquanto elementos de privilégio, não carecem de tal discriminação), o garçom Biô encontra seu lugar de

subalternidade mediante essas características, que, pelo que se pode inferir da trama, permite-lhe exercer tão-somente uma função subserviente.

Decompõe-se, então, consciente ou inconscientemente, a ideia de que, na sociedade brasileira retratada, quando se é “mulato” e/ou “afeminado”, logo, deve-se exercer uma função secundária ou subalterna, pois, nos cargos de comando, só há lugar para os *machos-brancos*.

O caráter negativo atribuído à cor negra, vista como lugar de subalternidade, repete-se na narrativa com a personagem Raimundinho, que é empregado doméstico do casal carioca, Reinaldo e Noêmia. Raimundinho só entra em cena com funções secundarizadas e servis, tais como dar recados ou servir seus patrões. Na narrativa, Raimundinho aparece da seguinte forma: “O negro Raimundinho serve a sopa”^(TC, p. 56). Nesse excerto, existe uma imediata associação do negro à subserviência, mediante o efeito de sentido provocado pelo paralelismo dos termos “O negro” e “serve”, deixando implícita a ideia de que o escravismo oficialmente abolido apenas ganhara uma nova face, disfarçada.

Também é interessante observar a personagem Zuzu, empregada de Eulina. Descrita como “cega de um olho e parálitica de um braço”^(TC, p. 84), Zuzu representa a subalternidade da subalternidade, já que Eulina também é subalterna (tida na cidade como mulher, solteirona, que fora abandonada pelo noivo). Dormindo, sem ouvir o chamado da patroa, Zuzu chega a ser agredida: “Eulina abaixa-se e, com raiva, puxa a colcha. Ao mesmo tempo, dá um pontapé nas costas da menina”^(TC, p. 84).

Pode-se acrescentar ainda Olívia, empregada de Dondon: “a negra Olívia está matando a galinha para a canja do coronel”^(TC, p. 91). Como se pode verificar, ainda que assalariada, a atuação da empregada doméstica é bem similar à das escravas do passado. Embora oficialmente livres, esses serviçais, geralmente, residem nas casas dos patrões, dormindo em compartimentos inferiores e afastados do centro da residência (uma espécie de “senzala moderna”).

Nota-se, assim, que as personagens afrodescendentes são representadas ora como escravas, antes da abolição, ora como “escravas modernas”, que trabalham apenas por alimento e moradia, porém, sempre em funções servis e

sendo, muitas vezes, agredidas fisicamente, conforme ocorrera no passado escravocrata.

Em casos raros, personagens não-brancas podem aparecer como proprietários de algum estabelecimento frequentado pelo público marginalizado, como é o caso de Roque, dono do bar Luso-Brasileiro, descrito como “espelunca frequentada por gatinha”^(TC, p.52). A personagem é referenciada como “mulato sujo”^(TC, p.52). Ou ainda Belmira, proprietária do cabaré, descrita como “A mulata gorda”^(TC, p. 132).

No primeiro caso, “sujo” emerge como termo depreciativo associado à cor da pele. Tratando-se de uma narração *onisciente seletiva*, denuncia o racismo e o preconceito social da classe dominante caruaruense, metonimizado, neste caso, por Teixeira. No segundo caso, mestiçagem e prostituição são postas lado a lado, demonstrando não apenas a exclusão dos cargos de prestígio para esses grupos, mas também uma espécie de rebaixamento moral mediante uma atividade condenável, tanto na ótica da família nuclear burguesa quanto da tradição judaico-cristã, simbolizada no romance pela Igreja Católica.

Aos subalternos, somam-se ainda os pedintes, negros e mulheres em sua maioria: “É sexta-feira e, na Rua da Matriz, os esmoleres vão de porta em porta apanhar bolacha, uma xícara de farinha ou um vintém de cobre [...] Cegos, aleijados, mulheres em sua maioria”^(TC, p. 136). “Um preto velho lhe estende a mão. Gonzaga diz: - Perdoe”^(TC, p. 137).

Essa última cena é emblemática, ao criar um paralelismo entre um pedinte “preto velho” e um médico que se nega a ajudar. O encontro entre dois polos da estratificação social certamente não acontece por acaso. Provavelmente, consiste em uma maneira de revelar a indiferença dessa classe dominante perante o excluído. O médico, que lidera as obras do Andaia, clube destinado a uma classe alta bem restrita, é incapaz de oferecer um simples donativo ao pedinte. A cena transmite uma espécie de metáfora da exclusão social, de como os grupos privilegiados ignoram os excluídos.

No que se refere à caracterização dessas personagens (“cegos, aleijados”), vale destacar as considerações de Justino sobre como o subalterno pode emergir no texto literário:

Personagens que quase não falam e são enquadrados por um ponto de vista muito particular do narrador, geralmente

associados ao crime, à gratuidade das ações, certa crueldade, às vezes deficiência mental e estigmatização pela cor ou pela origem geográfica (JUSTINO, 2012, p. 83).

Em seu ponto de vista, o teórico sinaliza uma tendência do narrador literário à estigmatização da personagem subalterna, que parece sempre estar relacionada às “feridas sociais”. Por outro lado, isso desnuda uma sociedade em que, nas posições privilegiadas, não existe espaço para aqueles que fogem de um padrão determinado desde o processo de colonização do país. A deficiência denota então a negação do diferente, mas também o resultado de um sujeito excluído que foi maltratado. Esse modo de segregação social é trazido à tona na exclamação da personagem Noca, quando, após ser injustamente ignorada por Ariosto e pela polícia a respeito da inocência do filho Jorge, conclama: “Agora, só Deus. Já fiz tudo que podia. Mas *no mundo não há lugar para os pobres*”(TC, p. 202, itálico nosso).

Entretanto, ainda que em lugar secundarizado ou subalternizado, Justino (2012) alerta sobre a potência e o protagonismo dessas personagens no desenvolvimento das tramas, que devem sempre ser verificadas nas análises, “[...] dando especial importância à produtividade dos personagens secundários, que são a força centrípeta da multidão e centrífuga do protagonismo” (JUSTINO, 2012, p. 83).

Nessa perspectiva, algumas personagens secundárias no romance merecem atenção, a exemplo de Severino, que é funcionário do armazém de Teotônio Teixeira. Embora não entre em cena, sendo apenas mencionado como testemunha do paradeiro do então fugitivo José Bispo no bairro do Salgado^(TC, p. 124), Severino provoca um movimento centrífugo em que o centro -simbolizado por Ariosto, tenente Batista e seus soldados- conduz-se ao seu encontro no armazém e, por conseguinte, debanda-se pelo bairro do Salgado, uma das regiões periféricas da cidade. Dessa maneira, o centro é trazido à periferia por uma personagem que sequer aparece na trama.

Ainda nessa perspectiva, pode-se destacar a personagem Jorge. O garoto, filho de José Bispo, aparece poucas vezes na narrativa e fala muito pouco: que não sabe do paradeiro do pai. Jorge é jovem, economicamente vulnerável, inocente quanto ao assassinato do coronel, ingênuo, sem defesas perante Ariosto e sua força armada. Porém, é a personagem que provoca o

clímax da trama e está entre os principais catalisadores de seu desfecho, com a morte do Caruaru velho.

O aprisionamento de Jorge, a mando de Ariosto Ribas, e seu subsequente (e duvidoso)⁵⁴ suicídio provocam revolta na multidão, que, pela primeira vez, se rebela contra o regime dos coronéis (ver 3.5). Mesmo sendo uma personagem secundarizada, periférica, com poucas aparições, Jorge promove, com sua prisão e subsequente morte, um significativo movimento periferia-centro, ao mobilizar trabalhadores, prostitutas, jornalistas, entre outros, todos unidos em direção à residência de Ariosto, em protesto, munidos de pedras e pedaços de madeira. Este seria o pontapé inicial para o desmoronamento do coronelismo naquela cidade. E esse processo decisivo tem como protagonistas os até então silenciados, invisibilizados e estigmatizados.

Nesse momento da narrativa, em que parte da população protesta contra a política tirânica dos Ribas, o movimento *centrípeto* é evidenciado, mediante uma personagem secundária (Jorge) que faz a multidão aproximar-se do centro e transformá-lo.

A mobilização da periferia, da subalternidade, dos invisíveis, torna-se agora protagonista decisiva na trama. Um protagonismo que se manifesta, com efeito, mais no movimento da multidão em si, no processo de cruzamento periferia-centro, do que em um herói tradicional. Revela-se então um protagonismo para além dos sujeitos, como ratifica Justino (2012, p. 85): “Em síntese, quero sair dos sujeitos e de sua representação e compreender os processos que atravessam estes sujeitos e os produzem, e que tampouco podem ser reduzidos a eles”.

Portanto, a influência da população caruaruense sobre o fim dos ditames do coronel e das oligarquias revela a paulatina constituição da democracia e, também, a participação do subalterno nas decisões históricas, desfazendo o equívoco da historiografia “dos vencedores” (BENJAMIN, 1994), por exemplo, de que esse público mantivera-se sempre passivo e as conquistas sociais consistiriam em projetos da classe dominante.

A multifocalidade do romance de José Condé transmite uma trama que vai além dos *senhores*, coronéis, políticos, comerciantes, etc. É a tentativa de retratar uma cidade, com toda sua diversidade, incluindo personagens comuns.

⁵⁴ A população suspeita de que Jorge tenha sido assassinado na cadeia pública de Caruaru.

Assim, *Terra de Caruaru* não é somente o romance sobre os Teixeiras, os Ribas, a Rua da Matriz, Pastelaria do Norte, Andaia, nem apenas a força dos subalternos e sua influência nos destinos da história. É também os retratos de microtramas, de personagens ordinárias, tais como Claudina, filha do farmacêutico Sivuca Feijó, que foge da cidade com o halterofilista da *troupe Chat-Noir* e, muito tempo depois, volta grávida; Deodato, vaqueiro que cuida da fazenda onde Ariosto pretende viver com Juraci; Dona Sebastianinha, costureira, vizinha de Dondon; Indalécio, mestre empreiteiro da construção do Andaia; Lilico e Naninha Vieira, sacristão e musicista da Igreja da Conceição, respectivamente; Nhô Florêncio, proprietário de um sobradinho construído às margens do rio Ipojuca; Raul, tipógrafo, impressor do jornal *O Combate*; Torquato, cego pedinte, ou Totonha, uma das mais antigas habitantes da cidade e que é recém-falecida.

Desse modo, o romance demonstra que a história não se faz apenas na política e na vida pública, com personagens importantes, heróis e anti-heróis. A história se faz também com a vida privada, com todos aqueles que, geralmente, são ignorados pelas grandes narrativas.

4.2 “Onde já se vira mulher fumar em público?”

Na análise do subalterno e sua relação com as estruturas fundantes, torna-se indispensável uma abordagem particular sobre as personagens femininas em *Terra de Caruaru*, pois, diferentemente de outros grupos subalternos -minoritários, periféricos, estigmatizados, economicamente vulneráveis-, as mulheres permeiam tanto a *periferia* quanto o *centro*, ainda que com um papel social sexista que lhes fora destinado: como esposas e mães.

Apesar disso, se na Caruaru pré-republicana a atuação feminina reduz-se aos afazeres domésticos e à submissão ao patriarca, como se verifica em Maria de Jesus -já mencionada na seção anterior- e também em Dona Zefinha e Eulácia, esposa e filha de Manuel Pedro, respectivamente, cuja função na composição da trama é cuidar da casa e servir alimentos (sobretudo quando recebem a visita do compadre João Teixeira da Preguiça), a República dos Coronéis, especialmente na década de 1920, revela uma mulher que já começa,

progressivamente, a interferir ativamente no espaço público, nas decisões políticas e no sistema moral daquela cidade.

Cabe ressaltar que, embora fosse típico do período retratado que a mulher permanecesse no espaço privado (a casa) enquanto o homem decidia o público, existe um equívoco na interpretação de que a história desenrola-se apenas no espaço público, logo, masculino, como bem alerta Michelle Perrot (1988). Tal equívoco cria uma “ilusão de imobilidade” (DEL PRIORE, 1994, p. 11) em relação à mulher enquanto sujeito da história, bem como um ofuscamento dos desdobramentos históricos dentro do espaço privado e suas interferências na vida pública.

Na contramão dessa orientação, houve até quem defendesse que a sociedade brasileira, na verdade, teria sido matriarcal, como se pode encontrar em Cunha (1979), em um artigo de 1927. O teórico acreditava que, mesmo parecendo ser governado por homens, o Brasil seria liderado pelas mulheres, que, governando os homens, detinham o poder. Para Cunha, consistia em um país de patriarcas guiados pelas mães, irmãs, esposas e filhas.

Claro que há certo exagero em classificar como matriarcalismo a influência das mulheres sobre os homens em um modelo de família patriarcal. No entanto, do espaço privado, indubitavelmente, a mulher também pôde interferir no curso da história e na atuação masculina, como aponta Maria Ângela D’Incao, em seu estudo sobre a família burguesa brasileira: “esse homem aparentemente autônomo, envolto em questões de política e economia, estava na verdade rodeado por um conjunto de mulheres das quais esperava que o ajudassem a manter sua posição” (D’INCAO, 2015, p. 229-230).

Identifica-se então na figura feminina uma potência em termos de manutenção da estrutura familiar. Nesse novo modelo de família, que eclode após a abolição, cabia à mulher a função de preservar o sucesso de seu núcleo familiar:

Da esposa do rico comerciante ou do profissional liberal, do grande proprietário investidor ou do alto funcionário do governo, das mulheres passa a depender também o sucesso da família, quer em manter seu elevado nível e prestígio social já existentes, quer em empurrar o status do grupo familiar mais e mais para cima (D’INCAO, 2015, p. 229).

Com isso, a perspectiva machista burguesa -herdada do patriarcalismo rural- começa a enxergar a mulher como uma espécie de “capital simbólico” (D’INCAO, 2015). Esse termo, provavelmente tomado emprestado de Pierre Bourdieu, denota, dentre outros aspectos, elementos de prestígio mais abstratos e intangíveis adquiridos pela classe dominante (BOURDIEU, 2003). A mulher emerge, portanto, como símbolo do *status* social do patriarca burguês ante seus semelhantes.

Em *Terra de Caruaru*, embora exista um grupo de mulheres, representante desse capital simbólico, chamado “senhoras de família”^(TC, p. 52), que costuma legitimar os valores patriarcais vivenciados desde a colônia, com um moralismo fundamentado em um ideal de mulher pura, contida, pudica, subserviente, etc., essa idealização parece não sair do discurso, pois, na complicação da trama, não corresponde ao comportamento dessas personagens, caracterizando mais uma espécie de hipocrisia moral. Consiste, pois, em um padrão de comportamento insustentável, sobretudo com o advento da modernidade que levaria a trama à morte do Caruaru velho⁵⁵.

A narrativa denuncia a decadência (renovação) desse ideal burguês (patriarcal) de família, mediante casamentos falidos, pelo menos na nova expectativa da mentalidade burguesa recém-surgida no início do século XX, quando nasce uma perspectiva reorganizadora das vivências familiares e domésticas, da sensibilidade e da forma de pensar o amor (D’INCAO, 2015).

Essas transformações decorreram, notadamente, da consolidação do capitalismo, do processo de urbanização e da ascensão da burguesia, grupo que não criou laços com a sociedade inclusiva. Durval Muniz (2013b) esclarece que, com a República, houve uma necessária ampliação do espaço social para novos grupos: “os comerciantes, os industriais, os operários, a classe média e, notadamente, *as mulheres*” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b, p. 29, *italico* nosso), todos visibilizados a partir do processo de urbanização e industrialização. No caso das mulheres, a visibilidade emerge com a consolidação do espaço público e a inserção da mulher nas decisões políticas, tal como o direito ao voto na década de 1930.

No romance, a fragilidade do modelo familiar patriarcal-burguês pode ser identificada, por exemplo, em personagens como Lindalva, que, casada com

⁵⁵ Sobre o advento da modernidade, ver 2.3 e sobre a morte do Caruaru velho, ver 4.5.

Almeida (um dos homens mais ricos de Caruaru), preserva um amor secreto pelo antigo noivo que a abandonara na cidade do Recife^(TC, p. 129-130); Antonina, com quem o tabelião Teixeira se casara apenas por interesse em uma suposta fortuna de seu pai e com quem mantém o casamento por mera conveniência e comodismo: “Casados há vintes anos detestam-se cordialmente”^(TC, p. 54); ou ainda com a revelação dos simultâneos relacionamentos extraconjugais de Paula e Lindalva (com Reinaldo) e Maria Augusta (com Gonzaga).

Do marido, não se esperava mais apenas a manutenção financeira do lar, o que indicia uma nova noção de casamento enquanto fenômeno afetivo, ou seja, o casamento por amor recíproco que marcaria a base moral da idealização familiar, bem como uma mulher que começa a liberar (descobrir) sua sexualidade e almejar sua autonomia, sobretudo a partir dos anos 1960.

Assim, o universo machista burguês e, ao mesmo tempo, hipócrita das chamadas “senhoras de família” da Caruaru de 1920 seria posto à prova. Cumpre acrescentar que, embora tenha os homens como seus principais beneficiados, a cultura patriarcal que começa a ser refutada não consiste em um fenômeno apenas masculino, na medida em que é também alimentado e difundido por essas mulheres, notoriamente pelas esposas das famílias privilegiadas caruaruenses.

É nesse contexto de reelaboração de um sistema moral que entra em cena a personagem Noêmia. Assim como o marido, Reinaldo, a *visitante* carioca escapa por completo dos padrões de comportamento demandados pela elite da cidade. Noêmia é desprendida, livre para frequentar qualquer ambiente no momento em que desejar. Com suas roupas sensuais, fumando e conversando com homens em espaços públicos, a personagem é frequentemente acusada de infiel, vulgar e tida como péssimo exemplo para a sociedade caruaruense, ainda que, na narrativa, não se encontrem pistas de que, efetivamente, tais acusações sejam verdadeiras.

O rechaço deriva tanto das mulheres consideradas “de moral” quanto dos homens, tendo em Teixeira o seu exemplo mais contundente, apesar de que, no fundo, o tabelião carrega um desejo secreto por aquela mulher transgressora. E a maneira que ele encontra para lidar com seu desejo (irrealizável) é emitindo críticas contra ela a todo o momento: “Ela bebe e fuma como qualquer um de nós”^(TC, p. 51).

Esse nivelamento de Noêmia aos homens é tido como inadmissível para a classe dominante caruaruense, símbolo do antigo patriarcalismo rural e da emergente família burguesa. Nessa sociedade, comportamentos masculinos e femininos são autoexcludentes e bem definidos, conforme indaga Teixeira: “Onde já se vira mulher fumar em público, beber nos bares com o marido e os amigos, usar aqueles vestidos decotados nas festas?”(TC, p. 52).

Essa seria a primeira razão aparente por que Noêmia não causara boa impressão na cidade, pelo menos para determinado grupo social. Com esse perfil, bem distinto do que se esperava de uma mulher, a carioca é vista quase como uma “não-mulher”, conforme indicado pela narração *onisciente multissetiva* na ótica de seus opositores: “como se não fosse fêmea”(TC, p. 52).

É interessante considerar que, embora a personagem apresente uma notória feminilidade na sensualidade, no modo de se vestir, na beleza, etc., o enfoque de sua desfeminização baseia-se na invasão do espaço masculino: público e autônomo, porque Noêmia não apenas bebe, fuma e frequenta espaços masculinos como também é instruída: “Ela, sempre às voltas com os livros”(TC, p. 52). E pode dirigir seu automóvel: “Noêmia põe o carro em movimento e vai apanhar Reinaldo no Bar Luso-Brasileiro”(TC, p. 78), o que era raríssimo no período retratado.

Isso demonstra que o conceito de “fêmea” -termo com teor pejorativo por ser geralmente utilizado para caracterizar o sexo dos animais- reside no papel de subalternidade: mulheres não deveriam ter instrução, independência financeira, nem se destacar no espaço público. Do contrário, não seria uma “fêmea”.

A expressão aparece em outro trecho da narrativa, na revelação de que Ariosto Ribas não se relaciona com mulheres caruaruenses: “Também não tem nenhum caso com mulher ali na cidade. Quando precisa de *fêmea* vai ao Recife”(TC, p. 148, *itálico nosso*). Na capital pernambucana, repetindo o gesto do pai, Ariosto costuma frequentar cabarés, onde se encontra com Juraci, prostituta com quem ele pretendia viver na casa-grande após sua desconstituição. Tratar-se-ia de uma reprodução da história que o pai vivera com Dondon (também prostituta trazida do Recife para viver em Caruaru).

Existe, assim, não apenas um processo de fetichização da mulher, em que ela parece representar uma mercadoria, um objeto do homem (“Quando

precisa de fêmea”), mas também uma naturalização de sua condição de subalterna, que pode também ser verificada na personagem Dondon, quando, em narração *onisciente seletiva*, expõe: “Ela, Dondon, se tivesse podido, teria estudado. Não para se formar, *porque mulher não foi feita para essas coisas*. Mas para ter instrução” (TC, p. 155, *itálico nosso*).

Da exposição de Dondon, duas questões interessantes podem ser apreciadas: a primeira é que a mulher poderia até ser instruída, desde que não obtivesse um certificado formal, porque nele estaria a autorização legal para exercer uma profissão que lhe ensinaria a emancipação. Poderia ela, portanto, ser uma dona de casa instruída, mas não uma profissional habilitada e independente do patriarca. A segunda questão encontra-se na assertiva “porque mulher não foi feita para essas coisas”, ou seja, atribui-se à mulher uma espécie de “faculdade inata”, pré-disposição natural-biológica, instintiva à submissão e à dependência financeira em detrimento da noção de que isso reflete nada mais que uma construção social, como apontou Simone de Beauvoir (2009). No período retratado, não era comum que as mulheres tivessem renda própria e trabalho fora de casa. O que se esperava delas era apenas a função de “esposas modelares e boas mães” (D’INCAO, 2015, p. 229).

Baseada nisso, a visão reacionária da classe dominante caruaruense sobre o comportamento de Noêmia é de uma mulher libertina, imoral, lasciva: “debochada, completamente indiferente a qualquer olhar de censura que as senhoras de família lhe lançassem no cinema, no clube, em qualquer lugar” (TC, p. 52). Nesse excerto, nota-se que a narrativa cria uma relação opositiva entre Noêmia-debochada e “senhoras de família”. Com isso, José Condé, ao seu estilo, investe em um recurso retórico que revela a ironia, senão, um paradoxo, porque as “senhoras de família” que exigem “elevado padrão moral” (seja lá o que isso possa ser) são as mesmas atadas a casamentos armados, desprovidos de experiência afetiva, e que vivenciam a tão condenada infidelidade.

Noêmia, em contrapartida, apesar das infundadas acusações de baixa moralidade, costuma ajudar os necessitados: recebe José Bispo em sua casa após ter a vida tolhida pelos Ribas, aconselhando Reinaldo a conseguir emprego para ele no armazém dos ingleses; apoia Dondon após a morte de Ulisses Ribas, quando a amante do coronel é hostilizada e expulsa da cidade.

Solta das amarras morais das mulheres da elite caruaruense, Noêmia se sensibiliza com o sofrimento de Dondon, lamentando ao marido: “- Maldade o que querem fazer com esta mulher”^(TC, p. 133). Em decorrência disso, um pouco audaciosa, Noêmia retruca: “- Sabe que vou fazer, Reinaldo? Vou visitar aquela mulher. Ainda mais: quero que a cidade inteira tome conhecimento da visita”^(TC, p. 133). É a forma que ela encontra para afrontar o poderio local, revelando seu destemor e, ao que parece, sua missão na cidade: a ruptura desse modelo.

Esse paradoxo (Noêmia-debochada-benevolente *versus* senhoras-de-família-impiedosas) descortina a hipocrisia do sistema moral da classe dominante caruaruense, neste caso, um moralismo de gênero que estabelece o machismo moderno como uma estrutura fundante herdada do patriarcalismo rural. Cumpre ratificar que essa estrutura encontra-se sólida no seio da família burguesa moderna que representa a classe privilegiada-dominante. Trata-se de um público que tende ao conservadorismo, que não almeja transformações, certamente por estar em situação socioeconômica privilegiada.

No romance, o reacionarismo da classe privilegiada fica claro ao se verificar que, da indignação ética (ver 3.5) que provoca a morte do Caruaru velho, não participam as “senhoras de família” (nem os seus maridos). Ou seja: a classe privilegiada está alheia à indignação ética, à transformação social. Na revolução popular contra Ariosto Ribas, encontra-se a população “periférica” caruaruense, incluindo prostitutas, ou personagens como Jovina, que, não pertencendo a essa classe conservadora, lidera um ataque contra o coronel e seus capangas: “O delegado [...] arrastando o corpo no chão [...] Ergueu a cabeça, olhou: era uma mulher à frente de um pequeno grupo, do qual vinham tiros de espingarda”^(TC, p. 270).

A indignação ética é, portanto, uma revolução do subalterno e das periferias, apoiada por Noêmia e Reinaldo -que são *visitantes* com essa missão na trama- e também pelo jornalista Chico Lima, representante dos meios de comunicação, mas que é “sem eira nem beira”^(TC, p. 96), como afirma Dondon.

A atuação de Jovina, liderando um grupo armado que enfrenta o tirano Ariosto Ribas, consiste em elemento importante que José Condé introduz à narrativa para revelar o advento de uma nova mulher: não mais aquela passiva e frágil, mas uma mulher forte, que pode lutar com os homens e definir os destinos da história.

A cidade que sequer aceitava uma mulher fumar em público agora se depara com mulheres que podem liderar revoluções, a exemplo também de Belmira, que, ao lado de Jovina, Chico Lima e Reinaldo, aparece na frente do grupo de protesto que se dirige à casa dos Ribas: “[...] alguns mais exaltados se formaram em grupo, aos gritos: - À casa de Ariosto! [...] À frente, [...] duas mulheres: Jovina e a rapariga Belmira”^(TC, p. 228).

Assim, verifica-se em *Terra de Caruaru* que, se entre as personagens masculinas existe um confronto dos favorecidos, representantes do centro (coronéis, políticos, soldados, comerciantes ricos, etc.) com os subjugados, representando a periferia (ex-escravos, funcionários, pobres, etc.), que culmina com a morte do Caruaru velho, com as personagens femininas também existe um movimento, uma tensão, entre, de um lado, uma moral machista difundida por mulheres e homens conservadores e, do outro, a libertação feminina protagonizada por personagens como Jovina e, sobretudo, Noêmia.

Essa transformação vai atingir, em longo prazo, inclusive, algumas dessas “senhoras de família”, como se pode encontrar, na morte do Caruaru velho, que Lindalva abandona Almeida e que Teixeira e Antonina se separam, ato incomum no período retratado. Nasce, assim, o divórcio como um novo fenômeno de libertação, sobretudo feminina, mas também como marco da falência da família nuclear. Nesse sentido, o enredo parece estar à frente do período histórico aludido (década de 1920), embora bem sintonizado com o período em que foi publicado (1960).

Ainda sobre a aversão a Noêmia, o romance sugere não apenas uma ruptura do padrão moral, em que a *visitante* carioca representaria a modernidade e as “senhoras de família” caruaruenses, conservadoras, representariam o antigo, o arcaico, mas também a existência de um profundo ressentimento e inveja ante aquela bela mulher independente.

Isso pode ser verificado com Dona Esmeralda, que, ao criticar Noêmia, é retratada da seguinte forma: “muito gorda, movendo-se com dificuldade, ao passar diante de Noêmia encara-a ostensivamente, depois comenta com o marido: - Que mulher, meu Deus!”^(TC, p. 78). Desse trecho, pode-se inferir que, no fundo, o que incomoda a matrona -e talvez a maioria das opositoras de Noêmia- é a condição física favorável da *visitante* e, principalmente, sua autonomia.

Esse recurso retórico também se revela na indignação de Teixeira contra a *visitante*, na medida em que sua esposa, Antonina, é vista por ele como “pequena, feia, cabelos embranquecendo, exalando sempre aquele mau hálito que há anos ele vem suportando pacientemente”^(TC, p. 53). Inversamente, a carioca aparece na sua imaginação como “Noêmia bonita, Noêmia cheirosa, Noêmia fumando”^(TC, p. 54). E, logo em seguida: “Tem raiva, diz, entre os dentes: ‘Corno’”^(TC, p. 54), insultando Reinaldo. Antonina é motivo de vergonha para o marido, razão pela qual jamais fora vista com ele em espaços públicos, o que gera indagações como a de Maria Augusta e Lázaro:

Por que nunca trouxe à nossa casa a sua senhora, ‘seu’ Teixeira? Nem tivera coragem de responder. Encabulava de tal modo, que o casal, percebendo seu constrangimento, mudara de assunto.^(TC, p. 54)

Na ojeriza a Noêmia, existe então um misto de insegurança e ressentimento. Insegurança porque ela simboliza ameaça ao sistema de domínio masculino estabelecido naquela sociedade e ressentimento por se tratar de uma mulher autônoma, livre, instruída e bela, características das quais as “senhoras de família” carecem. Isso pode ser constatado no comentário de Mário, frequentador da Pastelaria do Norte, quando afirma: “No fundo, as mulheres de todos vocês falam de Noêmia porque têm inveja dela”^(TC, p. 159).

A observação de Mário surge da controvérsia gerada pela proibição da entrada de Noêmia na inauguração do novo clube, o Andaia. A iniciativa de delimitar os frequentadores do clube parte de Dona Esmeralda. Para ela, “o clube deve ser o mais fechado possível. Nada de gatinha”^(TC, p. 158), ideia corroborada por Gonzaga (médico e presidente do clube). Perante as afirmações de Dona Esmeralda, Mário retruca: “Não vejo em que ponto aquela matrona gorda e faladeira da vida alheia é melhor que Noêmia. Por que o marido é juiz?”^(TC, p. 158).

Na narrativa, a esposa do juiz revela sua antipatia pela carioca antes mesmo de finalizar a construção do clube. Ao frequentar o Cine Avenida, ela já apresenta desde o princípio resistência a estar no mesmo ambiente que Noêmia, que é comparada à concubina do coronel (Dondon): “Até parece a sujeita do coronel Ribas”^(TC, p. 76). Dona Esmeralda culpa o marido da *visitante* pelo seu

comportamento “debochado”, ao declarar: “o culpado é o marido. O tal do Reinaldo é o maior culpado. Sempre digo isso ao Taveira”^(TC, p. 166).

Reinaldo seria o culpado porque, nessa visão patriarcal, caberia ao marido impor as regras, conter a esposa, o que seria papel inerente ao homem. Do contrário, da mesma forma que Noêmia não parece “fêmea”, Reinaldo não seria “homem”, conforme afirma a matrona: “Aquilo não é homem”^(TC, p. 76). Constrói-se, assim, um perfil delimitado do que viria a ser masculino e feminino. Se o feminino está relacionado à submissão, ao privado, ao pudor, ao frágil, o masculino se revelaria no público, na liberdade, na força, como comenta o narrador a respeito do caso extraconjugal de Ulisses Ribas:

Homem é assim mesmo. Gosta de variar. E amor de fora é bem melhor do que o da mulher legítima, com quem não se pode gozar da mesma maneira, com aqueles requintes de coisa proibida.^(TC, p., 148)

Gostar de variar seria, portanto, característica inata masculina (o que é desmistificado na trama com os casos extraconjugais das mulheres). No modelo da família patriarcal, espera-se do masculino a adjetivação que Durval Muniz utiliza para descrever o perfil do homem nordestino no imaginário coletivo: organismo potente, forte, dominador, homem bravo, gênio forte, gestos touros, músculos salientes, mãos calosas, mãos que manejam o chicote, as foices, macho que luta com Lampião, que prefere morrer a ser desonrado (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2013b, p. 17-18).

De tal forma, assim como Simone de Beauvoir (2009) aponta o feminino como uma construção social, Albuquerque Júnior (2013b) discorre sobre a invenção social e imagético-discursiva do masculino nordestino. Nessa ótica, masculino e feminino emergem como invenções sociais que denotam uma estrutura fundante subjetiva da sociedade caruaruense (brasileira).

Portanto, Noêmia, tal qual o marido (Reinaldo), não se prostra aos ditames políticos, tampouco aos morais. Trata-se de uma personagem que, a todo o momento, afronta a elite caruaruense, com seu comportamento transgressor, divergente do que se prega na cidade. Pode-se afirmar então que, enquanto Reinaldo emerge como ruptura da mentalidade masculina caruaruense (ver 3.4), sua esposa assume função semelhante perante o universo

feminino, tornando-se, assim, personagem-chave para a morte do Caruaru velho.

Desse modo, a atuação feminina em *Terra de Caruaru* é decisiva para o destino da trama. José Condé desenha uma sociedade complexa e ambígua, como efetivamente se constitui uma cidade. Uma sociedade em que o subalterno é também sujeito de sua história. Uma mulher que, mesmo quando não assumia cargos políticos, exercia profissões, nem participava do orçamento familiar, já interferia em seus direcionamentos. Nessa perspectiva, procura-se aqui evitar a “ilusão de imobilidade” atribuída à mulher nos principais ensaios historiográficos dominantes sobre o Brasil, conforme alerta Del Priore (1994, p. 13): “Deve-se fugir da história que faz da mulher uma vítima, ou o seu inverso”.

Essa ambiguidade da interferência feminina destaca-se no romance com a personagem Dondon, amante do coronel Ulisses Ribas. Identifica-se em Dondon um interessante movimento social, político e de poder. Na trama, enquanto o coronel está vivo, a amante desfruta de um lugar privilegiado, determinando quase todas as ações políticas da comunidade. Da sua casa, montada e mantida pelo coronel, onde reside com os dois filhos, Maria do Socorro e Robertinho, ela basicamente “manda na cidade”^(TC, p. 88). Isso se dá porque o coronel não toma qualquer decisão sem o seu consentimento, fato conhecido pela população: “O coronel não dá um passo sem ouvi-la”^(TC, p. 92).

Assim, quando se deseja algo (ações da prefeitura, arranjos de cargos, conchavos políticos, etc.), procura-se Dondon, que chega a ser, inclusive, bajulada por aqueles que recorrem a ela. O poder da amante revela-se na cena em que, na conversa entre o dentista Lázaro e sua esposa, Maria Augusta, ao ser questionado sobre por que pedir a Dondon para calçar uma rua em vez de pedir ao prefeito, ele afirma: “Já falei, Zica ficou em promessas. Com a Dondon, se ela quiser, é diferente. É quem manda na cidade”^(TC, p. 88).

Ao mesmo tempo em que Dondon detém o poder, apoiada na figura do coronel, por outro lado, sente-se “prisioneira na própria casa”^(TC, p. 89). Ela não pode sair à rua, fazer compras ou ir ao cinema. É acusada de “sujeita do coronel”^(TC, p. 90), bajulada e criticada simultaneamente. De um lado, “O prefeito Zica Soares não move palha sem primeiro consultá-la”^(TC, p. 89). Do outro, o delegado “não prende nem solta ninguém sem sua aprovação”^(TC, p. 89).

Assim, Dondon transita entre o *status* de “primeira dama” e o de concubina. Em sua presença, “é só respeito e adulação”(TC, p. 90), mas “Falam pelas costas”(TC, p. 90). As críticas, que seriam mais pertinentes caso fossem direcionadas ao fato de ela ordenar surras nos opositores do coronel ou influenciar as decisões políticas da cidade, concentram-se no fato de ela ser a concubina, ex-prostituta do Recife, o que é considerado mais grave para as “senhoras de família” caruaruenses.

Contudo, quando alguém vai lhe pedir favores, “não é concubina do coronel Ulisses Ribas; é dona Dondon, simplesmente”(TC, p. 91). Sua casa só é frequentada por homens, pessoas importantes, relacionadas à política do coronel na sua maioria.

O concubinato é um fenômeno recorrente no Brasil desde a colônia. Referia-se tanto a uniões estáveis entre mulheres e homens solteiros quanto a mulheres viúvas e solteiras com homens casados (DEL PRIORE, 1994). Embora Ulisses Ribas tivesse esposa, cujo nome não aparece na trama, passava a maior parte do tempo na casa de Dondon. O coronel apaixonara-se por ela e, há dez anos, trouxe-a para Caruaru, onde montou uma casa na Rua Preta, com “toda ordem de conforto, come-se do bom e do melhor, com mobília fina comprada no Recife, gramofone, jardim, quatro empregadas”(TC, p. 90).

É interessante notar que o número de empregadas (quatro!) reflete mais a tentativa de reproduzir um poder simbólico do que uma necessidade, tendo em vista que uma casa com apenas uma mulher e duas crianças não necessita de tantas empregadas. Parece mais uma maneira de o coronel transmitir à população o prestígio social daquela residência, ainda que Dondon fosse uma ex-prostituta, revelando mais uma das ambiguidades e contradições típicas do estilo de José Condé.

Com a morte do coronel, a condição privilegiada de Dondon modifica-se radicalmente. Ela passa a ser hostilizada e recebe ordem de expulsão por parte de Ariosto Ribas. A mulher que outrora fora responsável pelas surras sofridas por José Bispo e que recorria ao delegado para vingar as rixas do coronel agora se coloca em estado vitimista, conforme se verifica em sua lamentação: “Por que faziam isso com ela, não deixavam ver pela última vez o pai de seus filhos? Por quê? Tanta gente sem coração, sem piedade pelo sofrimento dos outros; tanta maldade neste mundo”(TC, p. 120). Nesse excerto, a contradição emerge mediante

uma personagem impiedosa que sempre fomentou o coronelismo enquanto sistema violento e agora passa a questionar a “gente sem coração”, que não lhe permite entrar, com os filhos, no velório do amante, ambiente reservado somente para a família oficial.

Em outra cena, Dondon também revela sua ambiguidade, ao lamentar o sofrimento do velho José Inácio, após ter sido preso a mando de Ariosto Ribas por ter cuspidido, por acidente, em seu pé: “Aquele magricela de óculos, um dia ainda me paga. Pobre do velho”^(TC, p. 93). Dondon se compadece do velho, ainda que pouco antes tenha planejado vingança, junto com o tenente Batista, contra o jornalista Chico Lima pelo artigo jornalístico em que critica o coronel. Nota-se, assim, que sua comoção com o velho não deriva de uma sensibilidade, empatia ou solidariedade intrínsecas da personagem, mas da rixa que ela mantém com Ariosto. Trata-se apenas de uma maneira de se opor a ele.

Ao retratar a influência das personagens femininas nos destinos políticos de Caruaru, José Condé não somente cria sua típica ironia (colocando uma concubina como chefe política da cidade, uma proprietária de cabaré como uma das líderes da revolução contra o coronelismo e esposas feias e infelizes no casamento como meras invejosas), mas também dá voz ao subalterno, retirando a mulher de uma ilusória imobilidade, mesmo em meio a uma cultura machista-burguesa.

Observa-se então que a aparente subalternidade de alguns sujeitos (especialmente as mulheres) exerce papel fundamental na constituição da cidade, simultaneamente criando e abolindo, legitimando e historicizando suas estruturas fundantes.

Semelhante ao que aponta Guha (1988) sobre a historiografia indiana, cuja tendência nacionalista e elitista excluiu a influência do subalterno nos destinos da história, as narrativas dominantes sobre a colonização brasileira, ao que parece, tendem sempre a celebrar os heróis, personalidades importantes que triunfaram à custa dos subalternos, sobretudo dos escravos.

Essa historiografia não deu voz a determinados grupos: índios, negros, mulheres e crianças. Nomes como Pedro Álvares Cabral, Maurício de Nassau, Calabar, Tomé de Souza, Dom Pedro I, Joaquim Nabuco (só para citar alguns), são o epicentro dessas narrativas, como se fossem os determinadores dos desdobramentos históricos do país. A historiografia nacionalista revela uma

tendência elitista e seletiva que ignorou a pluralidade de vozes na constituição da nação. Constrói-se, assim, uma falsa ideia de que o colonizado foi incapaz de interferir no seu destino ou que não teve história.

A obra de José Condé, nesse sentido, dá visibilidade aos que foram omitidos por essas narrativas dominantes. Com sua grande quantidade e diversidade de personagens, o romance analisado não se reduz aos “superiores”, aos líderes, mas promove a inclusão de personagens comuns, trabalhadores, das camadas baixas, além de trazer à tona o protagonismo feminino nas grandes decisões.

Como defendido aqui, os subalternos não apenas “são também seres humanos, também pensam, tomam decisões, decidem seu modo de vida e crescem na sociedade” (SAHOO, 2014, p. 82, tradução livre⁵⁶), mas participam das lutas por libertação, conforme Guha (1988) igualmente identifica na Índia. Portanto, o subalterno condeano emerge como agentes da história que vivenciam.

4.3 Estilhaços das estruturas fundantes

Ao aproximar-se do desfecho desta tese, esta última seção propõe algumas possibilidades de interpretação acerca da relação entre forma e conteúdo em *Terra de Caruaru*. Deve-se, *a priori*, assumir que a verificação das estruturas fundantes aqui apresentadas não esgota os significados que a obra de José Condé possa oferecer.

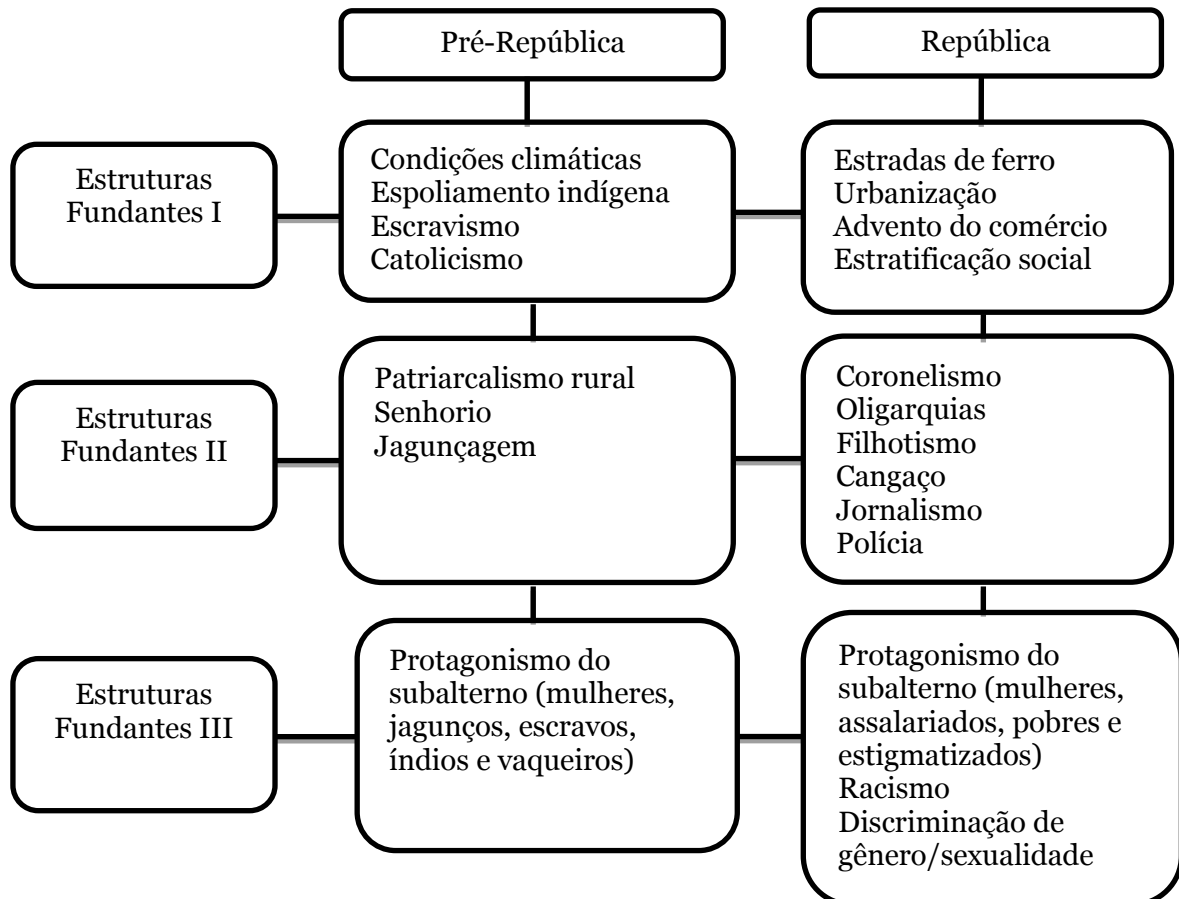
Ao longo desta pesquisa, pôde-se perceber no romance uma multiplicidade de trilhas pelas quais novas pesquisas poderão caminhar. Trilhas sem relações diretas entre literatura e história. Entretanto, por ora, a compreensão desse romance como uma narrativa de bases formadoras da sociedade caruaruense enquanto protótipo do Brasil, caracterizando, portanto, um *romance de fundação*, é o que chama mais a atenção e incita o debate.

Com a finalidade de sistematizar e facilitar a visualização das principais estruturas fundantes do romance foi elaborado um infográfico indicando cada

⁵⁶ Original: “They are also human beings, they also think, take decisions, decide the way to live and grow in the society”.

estrutura abordada por capítulo (Estruturas Fundantes I, II e III) e por período histórico (Pré-República e República):

Principais Estruturas Fundantes de *Terra de Caruaru*



Infográfico elaborado pelo autor desta tese (2016)

O que torna bem interessante o deciframento das estruturas fundantes e sua relação com a história é que, nos primeiros contatos com *Terra de Caruaru*, é bem provável que o leitor não perceba a presença e contundência desses referentes, visto que sua disposição narrativa revela-se um tanto “desorganizada”, tanto em termos de percurso discursivo quanto de enfoque temático. Em aspectos formais, trata-se, pois, de um romance fragmentado, definido como

Uma obra dividida em seções, com espaços ou lacunas que separam os trechos da prosa. Esses espaços podem estar em branco ou preenchidos por uma variedade de imagens:

asteriscos, figuras geométricas, números ou, às vezes, arabescos (D'LUGO, 1997, p. 16, tradução livre⁵⁷).

O romance *Terra de Caruaru* está dividido em 8 partes e 99 fragmentos, enumerados: *Origem* (5 fragmentos); *Breve história de João Teixeira da Preguiça* (7 fragmentos); *A cidade I* (22 fragmentos); *A cidade II* (32 fragmentos); *O homem e seu cavalo* (5 fragmentos); *A cidade III* (22 fragmentos); *Morte do Caruaru velho* (5 fragmentos) e “*Chat-noir*” (1 fragmento). Cada fragmento pode se dedicar a uma personagem, a um grupo de personagens, a um espaço ou a temas específicos.

Às vezes, o fracionamento discursivo ocorre dentro do próprio fragmento, como pode ser verificado no fragmento 9 de *A cidade I*, cuja narração transita por três cenas distintas: o episódio da prisão do bêbado José Inácio (por cuspir acidentalmente no pé de Ariosto Ribas), o movimento da feira e a descrição da personagem Eulina.

Pode-se ilustrar, ainda, com o fragmento 13 desse mesmo capítulo, que combina 5 cenas simultâneas: uma descrição das igrejas católicas da cidade, a relação entre Eulina e sua empregada Zuzu, o interior da residência de José Bispo, a atuação do jornalista Chico Lima contra o coronelismo local e a discussão de Lázaro com sua esposa, Maria Augusta, sobre por que recorrer a Dondon, e não ao prefeito, para o calçamento de uma rua.

Esses são só alguns exemplos da plasticidade dessa narrativa, com suas repentinas mudanças de cenas, bem curtas na sua maioria. Esse conglomerado de ocorrências, quase que simultâneas, aparentemente desconexas (mas com seus propósitos na trama), reporta a uma sociedade estilhaçada, semelhante a um mosaico: desordenado, mas justaposto.

Refere-se a uma cidade que nunca para, embora sirva de palco para episódios polêmicos, como se pode verificar no fragmento 23 de *A cidade II*, que, após discorrer sobre um dos conflitos entre a população caruaruense e Ariosto Ribas, encerra descrevendo o rotineiro percurso de Eulina, sempre às 15h, em direção à residência que fora montada para seu casamento não realizado. Nesse fragmento, Eulina cumpre seu “ritual”, apesar das recentes

⁵⁷ Original: “A work that is broken into sections, with spaces or gaps that separate the pieces of prose. These spaces can be blank or filled with a variety of designs: asterisks, geometric figures, numbers, or, on occasion, vignettes.”

revoltas na cidade e embaixo de uma forte chuva, simbolizando a simultaneidade de ocorrências distintas e constantes do cotidiano citadino.

Esse corte abrupto transmite ao leitor a sensação de constante movimento, da multiplicidade urbana, de um transcorrer temporal que não alinha nem hierarquiza os acontecimentos, como uma narrativa linear poderia iludir, mas que reconhece a confluência caótica, fragmentada, do tempo e do espaço.

Sem comprometer o fio condutor da trama principal, a narrativa é multifocal, segmentada, com diversas subtramas, como se os fragmentos consistissem em contos que, reunidos, se transformam em um romance, bem ao estilo do que o escritor fizera em seus contos e novelas antecedentes.

Portanto, nesse romance, a fragmentação não se dá apenas pela separação gráfica entre os trechos (os espaços, as lacunas enumeradas), mas, também, pelas repentinas mudanças de perspectiva discursiva, ao transitar pelas mentes de diferentes personagens, com suas trajetórias pessoais, mediante narrações, na maioria das vezes, *oniscientes seletivas* ou *multisseletivas*, bem como nos vários discursos diretos que incorporam certa teatralidade em sua composição.

É bem interessante o fato de José Condé ter recorrido a esse recurso na elaboração de sua obra ainda em 1960, uma vez que o romance fragmentado tornou-se mais recorrente a partir da segunda metade do século XX (D'LUGO, 1997). Assim, o escritor estaria entre os vanguardistas dessa técnica literária ainda tão carente de pesquisas no Brasil.

A fragmentação consiste em uma estratégia técnica que se encontra no terreno estético. Essa forma narrativa, indubitavelmente, representa uma ruptura com as narrativas tradicionais, monolíticas, lineares, notadamente as grandes narrativas “canônicas” que precederam o século XX. Nesse aspecto, a fragmentação pode ser considerada “um agente de mudança”, como ratificou D'Lugo (1997, p. 39, tradução livre⁵⁸). Uma mudança estética que interfere diretamente na veiculação de seu conteúdo.

A fragmentação encontra-se, sobremaneira, mais conectada ao ceticismo pós-moderno do que às crenças dos modernos (LYOTARD, 1991), ao reconhecer que o universo representado é estilhaçado e ambíguo.

⁵⁸ Original: “an agent for change”.

Ao deparar-se com uma narrativa fragmentada, o leitor pode realizar dois questionamentos: primeiro, por que o escritor elegeu essa técnica na composição de sua obra? Uma dúvida sem solução, caso não possa ser respondida pelo próprio escritor. Segundo (e mais interessante), quais os efeitos de sentido que a fragmentação pode proporcionar? Uma indagação que habita a natureza do ofício do analista literário.

Em primeira instância, o romance fragmentado pode parecer mais atrativo para o leitor, ao exigir pouco tempo de leitura, em função de seus fragmentos curtos, e, ao mesmo tempo, provocar interesse pelos fragmentos subsequentes, na medida em que, com a ameaça da continuidade (promovida pelas lacunas), emerge a curiosidade sobre a relação entre os fragmentos, sobre o que vem depois.

Além disso, a fragmentação evoca uma leitura mais participativa, em que o leitor é convidado a preencher suas lacunas e, então, chegar a níveis mais profundos de interpretação. Na escolha entre uma obra fragmentada e outra extensa e linear, o leitor contemporâneo provavelmente preferirá a primeira, porque “Os leitores tendem a continuar a leitura quando confrontados por unidades facilmente completadas em vez do que poderia parecer um capítulo denso” (D’LUGO, 1997, p. 43, tradução livre⁵⁹).

Portanto, a fragmentação reflete um fenômeno sintomático da pós-modernidade, pela ruptura com os modelos lineares tradicionais de narrativa e, também, pela condensação do tempo de leitura, que se torna, cada vez mais, ameaçado pela pressa da vida contemporânea, especialmente nos grandes centros urbanos.

Mas a fragmentação não deve ser interpretada apenas como chamariz de leitores, oferecendo uma matéria de fácil apreensão. E esse é o ponto central defendido nesta tese: trata-se, principalmente, de um modo mais verossímil de representação da realidade, porque o tempo e o espaço são fragmentados, como desenvolveu Walter Benjamin (1984) em seu conceito de “ruínas”. A narrativa fragmentada, enquanto retrato da realidade social e política da nação, anuncia que a cidade é, igualmente, segmentada e que os acontecimentos históricos são fragmentados e aleatórios.

⁵⁹ Original: “Readers are simply more likely to continue reading when confronted by units easily completed rather than by what would appear to be a weighty chapter.”

A cidade é segmentada porque apresenta uma diversidade infinita na sua organização espacial (construções, ruas, becos, bairros, etc.) e social (misto de povos, culturas, condições econômicas distintas, etc.). Portanto, a cidade protagoniza a não-linearidade, a ausência de coesão social e cultural.

O tempo também é segmentado (ainda que as narrativas tradicionais o organizem em forma linear). Entre um acontecimento e outro, existem omissões que a narrativa monolítica ignora, criando a ilusão de que tudo foi dito, como alerta Paul Veyne (1998, p. 3): “faz com que um século caiba numa página”.

Nessa ótica, o termo “ruínas”, empregado por Benjamin (1984), torna-se bem apropriado. Diferentes dos tijolos, que podem ser erguidos linearmente e ordenadamente, as ruínas estão dispostas irregularmente, confusamente e, na maioria dos casos, não podem ser remontadas. E, quando são, ficam distribuídas de forma incompleta. É desse modo que Benjamin (1994) compreende as narrativas históricas: discursos parciais.

Ao afastar-se da linearidade, a narrativa fragmentada anuncia sua própria incompletude. Revela que, assim como a realidade retratada, ela não é inteira. Suas elipses, deixadas pelas lacunas, refletem o não dito -ou o indizível- pelas narrativas tradicionais.

Os saltos temporais, as descontinuidades temáticas e discursivas, as mudanças de cena, dramatizam a “falta de coesão, atomização urbana, ou diferenças de classe, raça e gênero” (D’LUGO, 1997, p. 32, tradução livre⁶⁰) encontradas na sociedade. Em suma, “A fragmentação na ficção do século XX [...] serve, simbolicamente, como representação do mundo como o experienciamos” (D’LUGO, 1997, p. 60, tradução livre⁶¹).

Ainda que possibilite diversas rotas interpretativas, reunir essas perspectivas a respeito da fragmentação pressupõe uma atividade revolucionária, com vistas para a mudança social e política -conflitos de geração, de classe e gênero- ou, sobretudo, em termos de estrutura ficcional (ao subverter normas tradicionais de narratividade).

No romance analisado, a forma complementa o conteúdo. O discurso exerce um papel essencial enquanto espelho dos temas e como meio de engajar o leitor nas temáticas desenvolvidas, bem como no texto *per se*.

⁶⁰ Original: “lack of cohesion, urban atomization, or disparities of class, race, and gender.”

⁶¹ Original: “Fragmentation in twentieth-century fiction [...] serves symbolically as a representation of the world as we experience it.”

Usada como metáfora ou como veículo de engendramento da recepção do leitor, a fragmentação pode estar associada a algumas estratégias literárias: ruptura das estruturas narrativas convencionais; organização estratégica dos fragmentos; exposição de pluralismos que impedem um único significado; tramas distintas e intercaladas que ressaltam o processo narratológico; atrativos discursivos que promovem a releitura e a compreensão da obra enquanto uma unidade e referências interdiscursivas que expandem o potencial histórico, estético e cultural do romance (D'LUGO, 1997).

Terra de Caruaru revela seu rompimento com as estruturas narrativas tradicionais mediante seus fragmentos, sua não-linearidade discursiva e temática; insere estrategicamente suas *ruínas poéticas*, suas digressões e *flashbacks*, a fim de complementar sua trama principal, mas deixando implícitas e explícitas suas lacunas e transmitindo os pluralismos que transcendem a historiografia dominante, ainda que mantendo uma interdiscursividade com ela, porém, alargando seus horizontes.

Desse modo, enquanto ferramenta estética ou alegoria para realidades sociopolíticas e históricas, a fragmentação causa um profundo impacto na experiência leitora. Ao romper com as noções tradicionais de narrativa, o romance demanda um maior envolvimento do leitor, uma postura ativa.

As lacunas e os pluralismos convidam o leitor a ponderar múltiplas respostas. Ainda que privilegiem alguns temas nos momentos em que os enquadram, os fragmentos cortam abruptamente a narração, revelando seu processo de escritura. O romance introduz o leitor-no-texto e dramatiza situações em que narrador e personagens exprimem sua visão sobre a sociedade brasileira, abordam os problemas, contestam o *status quo* e ressignificam o passado a partir de um ponto de vista diferenciado.

Recorrendo a um termo de D'Lugo (1997), a narrativa é marcada por *interdições* que ameaçam e afetam a concisão discursiva, seja pela descontinuidade gráfica de uma sentença ou por uma conversa incompleta entre as personagens. O termo, portanto, remete ao significado latino de um impedimento, nesse sentido, impedindo a continuidade narrativa e sua conclusão (todos os fragmentos do romance encerram sem conclusão, designando, pois, uma *narrativa aberta*).

Afastando-se das incursões formalistas sobre o texto literário enquanto autorreferencial, focaliza-se aqui esse romance fragmentado como dispositivo de um constante imbricamento entre a estética e o social e histórico. Uma poética que traz ao palco grupos isolados, marginalizados, e fomenta o reexame da (de)formação histórica, social e política brasileira. Essa postura textual engaja o leitor nos temas e no discurso, convidando-o a criar nexos entre as partes. Nesse aspecto, chegando ao leitor como uma questão social, o romance sugere uma agenda que envolve uma postura coautoral.

Na verdade, de modo interessante, existe uma flutuação nas categorias de ativo/passivo, que se alterna desde estruturas estéticas até implicações sociais. O leitor deve se engajar no texto fragmentado, questionar seus modelos e elipses, mover-se entre os segmentos e considerar muitos níveis de significado.

O romance certamente não provoca revoluções, mas pode ser instrumental em termos de abordagem das questões históricas e sociopolíticas, desafiando o conformismo ao preservar a disparidade socioeconômica nacional e trazer à tona a estigmatização de uma grande parcela de seus habitantes.

A poética de José Condé desafia a supremacia do enredo linear que gira em torno de um herói, mas não abandona a linguagem como veículo, os *tropos* poéticos, a ambientação, o processo narrativo em si, ou as críticas históricas e sociopolíticas. Aparentemente reconhecendo a posição do leitor, com os fragmentos, Condé parece manipular o desejo pelas tramas, despertando o envolvimento do leitor.

Deparado com finais abertos, estruturas circulares e grande quantidade de personagens que nutrem uma reconsideração dos fragmentos, o leitor é vigorosamente retirado de uma posição passiva -como mero receptor da trama- e trazido novamente ao início do romance para reavaliar o que foi lido, sendo incentivado a recolher as peças, remontar os estilhaços.

A representação de uma suposta coerência na narrativa sugere modos de unificar os fragmentos, semelhante a um mosaico. Trata-se da exposição de momentos únicos da coerência social -notadamente com a revolução impulsionada pela *indignação ética*- que provoca imagens de unidade nacional, não uma unidade falsificada pelas instituições políticas, mas um movimento

mais realista, de uma sociedade capaz de trazer grupos subalternizados para o protagonismo histórico.

Contudo, o pluralismo desse texto segmentado não produz uma visão bem delimitada, singular, ao situar o leitor como copartícipe de suas tramas e permitindo-lhe a flexibilidade de personalizar suas interpretações. Saindo do estético para o social, deve-se também permitir a flexibilidade do resultado.

Embora se tratando de uma narrativa fragmentada e multifocal, a noção de unidade alimentada pela sistematização das estruturas fundantes e pela mobilização social das personagens representadas não é um chamado simplista pela igualdade total na sociedade. Existe, contudo, um sentimento de urgência, tanto na ficção quanto na crítica cultural, da união de vozes para enfrentar os discursos hegemônicos da classe dominante.

Em certo sentido, numa era de contestação das verdades criadas pelos modernos e pelo cientificismo, o romance fragmentado pode rivalizar com o ensaio historiográfico enquanto um gênero de crítica cultural. Isso reflete a falência das crenças modernas de que tratou Lyotard (1991), bem como as narrativas revisionistas, tal como a metaficção historiográfica estudada por Hutcheon (1991).

No romance *Terra de Caruaru*, as personagens são recolocadas no passado, em parte, para entender melhor a identidade da nação. Se, para apreciar totalmente a vitalidade do romance, o leitor precisa repensá-lo, deve-se incluir, nesse processo, a refutação da formação pessoal e nacional. Em *Terra de Caruaru*, a fragmentação é uma técnica importante para chamar a atenção do leitor para a coletividade, saindo da trama de um protagonista para um nível em que a história e o futuro da nação são construídos tanto pelo centro quanto pela periferia, por dominantes e subalternos, com destaque para a potência dos segundos, como desenvolvido nas seções precedentes.

Em sua pesquisa, D'Lugo (1997) sugere que os romances fragmentados mexicanos do século XX emergem como reflexos de uma sociedade igualmente estilhaçada, social e politicamente. Julia Kristeva (1989), por sua vez, em uma perspectiva psicanalítica, trazendo a questão para o universo pessoal e psíquico do escritor, vê na fragmentação textual uma reação de um inconsciente difuso. Nos termos da pensadora: uma “fragmentação esquizofrênica” (KRISTEVA, 1989, p. 157).

No caso de José Condé, ainda que essas acepções também possam ser consideradas, defende-se aqui que o efeito de sentido de sua fragmentação promove a superação da “história dos vencedores” e tenta “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225). Trata-se, pois, de uma maneira que o escritor encontrou para alcançar seu principal propósito, anunciado no prefácio do romance: “o retrato de um tempo que não existe mais” (CONDÉ, 2011, p. 20).

Com o imperativo “escovar a história a contrapelo”, Benjamin se contrapõe ao historicismo positivista e servil. Provavelmente ancorado nas ideias de Nietzsche, especialmente na obra *A segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida*, na qual Nietzsche revela certa aversão aos historiadores, acusados de idolatria factual e submissão às instituições e ao poder, ou, nos termos do próprio Benjamin (1994, p. 225): “A empatia com o vencedor”. Portanto, opor-se à tirania do real e ao interesse dos poderosos consistiria na principal virtude do historiador.

Nesse aspecto, Benjamin e Nietzsche se afinam, ainda que a crítica do segundo baseie-se no indivíduo insurgente, que viria a ser o seu utópico *Übermensch*, enquanto a de Benjamin, por seu turno, cria uma oposição valorativa entre o historicista positivista e o materialista histórico.

Portanto, “escovar a história a contrapelo” pressupõe uma oposição às narrativas dominantes, àquelas que têm ignorado as periferias veladas. E, nesse sentido, o imperativo benjaminiano carrega não somente valor historiográfico, mas também político.

Na perspectiva histórica (de superar a versão oficial da história), busca-se a voz dos oprimidos, silenciada pelo cortejo triunfal das elites, porém, muitas vezes, rompido pelo movimento *centrípeto* gerado pelas classes subalternas e marginalizadas. No âmbito político, por sua vez, compreendem-se as revoluções, ou *indignações éticas*, como lutas necessárias e ativas, ao invés de um mero curso espontâneo da história.

O ponto de vista dos vencidos, dos excluídos, preconizado por Benjamin, pode ser ilustrado no próprio trabalho do filósofo, quando, em sua obra -póstuma- *Passagens* (projeto sobre a cidade de Paris), a cultura dominante do império francês bonapartista é analisada com vistas para a derrota dos operários. Curiosamente, assim como o romance de José Condé,

além de tratar de uma cidade e trazer ao centro discursivo personagens como o vagabundo, a prostituta, o colecionador, entre outras figuras estigmatizadas, essa obra de Benjamin foi organizada em fragmentos (passagens).

Desse modo, Benjamin almejava preservar as manifestações culturais subversivas e antiburguesas, impedindo que fossem ofuscadas pelos discursos dominantes. No caso brasileiro, a história oficial (narrativa da descoberta, “conquista” e catequização dos colonizados) foi, por muito tempo, a única. Parafraseando Linda Hutcheon (1991), pode-se interrogar: onde estão as mulheres nessa história? Ou os índios (como questionou Darcy Ribeiro, 2006)? Ou ainda os negros?

O trabalho de Condé, enquanto retrato de uma época e de um lugar, com seu investimento em reproduzir a pluralidade de uma cidade, mediante vários fragmentos, muitas personagens, diversas sub-histórias ou micro-histórias, mantém uma relação com a concepção benjaminiana de história.

O filósofo evocou uma historiografia que transcendesse a versão dos vencedores identificada nas narrativas históricas dominantes, acusadas por ele de historicismo positivista e tendencioso (BENJAMIN, 1994). Superados esses modelos, ter-se-ia uma história “escovada a contrapelo”, uma história ao contrário, que pudesse capturar os detalhes, os estilhaços, as vozes silenciadas, as versões dos espoliados e invisibilizados.

Embora se tratando de uma questão que Benjamin levantou para a historiografia, pode igualmente ser pensada no terreno literário (ressalte-se que não se defende aqui que a literatura tenha qualquer compromisso com propósitos específicos da História).

O próprio Benjamin (1984) propôs essa reflexão analisando a obra de arte barroca. O filósofo sugeriu que a fragmentação, embora frequentemente associada ao século XX, já podia ser identificada desde esse período. A esse respeito, ele afirma: “O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca” (BENJAMIN, 1984, p. 200).

Ruína refere-se então a elementos formais, estruturas alegóricas encontradas na obra de arte. Da história, só restam ruínas e a obra de arte pode representá-las como tal. No caso do drama barroco alemão, o filósofo ratifica: “A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína” (BENJAMIN, 1984, p. 199-200).

De tal forma, Benjamin parece um tanto pessimista quanto à crença de que o passado pode ser reproduzido. Para ele, o acesso ao passado se dá pela alegoria, como ocorre na obra de arte. Por isso que, em sua reflexão, o filósofo declara: “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’” (BENJAMIN, 1984, p. 224).

No entanto, no caso de um *romance de fundação*, em que se analisa como a matéria de extração histórica é desenvolvida no texto literário, distanciando-se do monolitismo, oferecendo micro-histórias, verifica-se nessa obra de José Condé uma “história” de Caruaru “escovada a contrapelo”, com a recuperação ou a projeção das minúcias no processo de formação da cidade, tais como lugares, hábitos, episódios, trajetórias de personagens simples e cotidianas que, (con)fundidos entre ficção e história, reportariam aos invisibilizados pelas narrativas dominantes.

Como dito no início desta seção, nos primeiros contatos com *Terra de Caruaru*, o leitor, provavelmente, não perceberá suas estruturas fundantes. Não somente por sua fragmentação, multifocalidade, não-linearidade discursiva, grande quantidade de personagens, mas porque muitas dessas estruturas sequer são nomeadas, sendo apenas subentendidas a partir do preenchimento do leitor-coautor.

Termos como colônia, República, escravidão, patriarcalismo rural, jagunço, filhotismo, subalterno, machismo, racismo, etc., não aparecem no romance, embora a retratação de seus conceitos e/ou períodos históricos estejam presentes, cabendo ao leitor reconhecê-los.

Portanto, o trabalho de identificar as estruturas fundantes desse romance -como realizado nesta tese- é semelhante à montagem de um quebra-cabeça ou à remontagem de uma construção da qual só restam ruínas. Os estilhaços foram encontrados e tentou-se colocá-los nos seus devidos lugares. Mas o resultado não é (nem pode ser) uma unidade, um muro linear. As lacunas permanecem, muitas omissões não puderam ser preenchidas pelo leitor-pesquisador, porém, muitas mensagens ocultas puderam ser decifradas.

O último ponto a ser tratado aqui gira em torno de algumas ambiguidades que esta tese pode gerar, sobre possíveis ambivalências presumidas na permanente tensão entre história dominante e história

“escovada a contrapelo”. Isso porque *Terra de Caruaru* consiste em uma narrativa que transita entre os dois universos.

Das narrativas dominantes, o romance mantém seus referentes históricos, apresenta uma interdiscursividade, bem como traz ao centro de sua intriga figuras como o coronel, o cangaceiro, o padre, a seca, etc., utilizadas para a invenção de um Nordeste obsoleto tão refutado por Durval Muniz (2011).

Por outro lado, do ponto de vista da história ao avesso, como almejou Benjamin (1994), o romance supera esses referentes. Com uma diversidade de personagens e seus fragmentos narrativos, explora uma pluralidade interessante de sujeitos, indo desde o coronel e o delegado até uma costureira comum, um bêbado ou um pedinte. Nesse aspecto, *Terra de Caruaru* desafia os modelos convencionais tanto de narrativas dominantes quanto da forma romanesca, o que, para Linda Hutcheon (1991), assinalaria uma metaficção historiográfica.

Com a teórica canadense, pôde-se aprender que as formas pós-modernas de escrita -tanto literária quanto histórica- constituem sistemas de significação que (re)criam o passado. Consistem em um meio de recuperar o passado e torná-lo presente. O seu sentido e sua forma não se encontram nas ocorrências históricas em si, mas no sistema de significação.

No caso do pós-modernismo, especialmente das metaficções historiográficas, esses discursos costumam ser revisionistas, ao reinserir o passado e problematizá-lo. Nessa ótica, a metaficção historiográfica seria anistórica, por contestar os ensaios historiográficos dominantes.

Todavia, *Terra de Caruaru* não pode ser considerado um romance anistórico. Do contrário, não convergiria com algumas estruturas fundantes identificadas na historiografia dominante. Mas não se reduz a essas construções imagético-discursivas fundacionais, nem revela um discurso saudosista tal qual o dos regionalistas tradicionais (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011).

Ainda que retrate alguns desses referentes nordestinos perpetuados pelas narrativas saudosistas, sua trama está intimamente ligada a um intenso sentimento de mudança. Confere um discurso de ruptura entre patriarcalismo rural/coronelismo e uma nova sociedade, democrática e moderna, no sentido dado por Giddens (2002; 1991). Seu movimento para a morte do Caruaru velho reflete uma reterritorialização revolucionária (DELEUZE; GUATTARI, 1997; 1996; 1995b) que tenta erigir um novo futuro.

Embora o romance aborde a seca, especialmente no período pré-República, quando o ruralismo prevalecia, não explica nem define a região a partir dela, não tem o Nordeste como fato natural e inexorável. A trama traz as questões de ordem histórica e cultural para o centro de seu destino, com ênfase na mobilização do povo como fator determinante da consciência e da mudança. Não retrata um povo “reativo ao elemento moderno” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 92) nem enaltece o discurso da “elite tradicional [que] tenta deter sua morte” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 93). Em outras palavras, *Terra de Caruaru* não é um “romance-ruminação”, mas um “romance-máquina” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 235), tomando o primeiro termo como obra saudosista e ufanista e o segundo como máquina do discurso transformador.

Ao levar em conta que José Condé lançou esse romance em 1960, quando inexístiam (e ainda hoje inexístem) historiografias e/ou ficções históricas consistentes sobre Caruaru, o escritor pode ser apontado como o primeiro historiador-literário de/sobre essa cidade, ainda que sua obra não se limite a isso.

Além disso, o escritor inovou na forma romanesca. Vindo de uma tradição de narrativas lineares e capítulos extensos, identificada em seus contemporâneos José Lins do Rego, Jorge Amado, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, entre outros, José Condé subverte a convenção narrativa tradicional com seus fragmentos reduzidos e linha narrativa inconstante.

De tal forma, o escritor prenuncia a metaficção historiográfica que se destacaria na segunda metade do século XX, conforme pesquisa de Hutcheon (1991), na medida em que seu romance oferece uma história plural sobre Caruaru, trazendo, ao lado das figuras históricas dominantes, personagens comuns, com suas trajetórias privadas, algumas sem interferências nos destinos históricos da cidade.

Ao que parece, José Condé não se preocupou com precisões historicistas, modelos narrativos convencionais ou perspectivas ideológicas específicas. Ele investiu mais nas ambiguidades e contradições inerentes ao ser humano. É por essa razão que todo seu trabalho encontra-se num entrelugar, numa constante travessia, que busca o novo, mas que, às vezes, retorna ao

antigo. Trata-se, pois, de um movimento cíclico que parece nada mais que girar em torno do que seria a natureza humana.

Conclusões

O resultado desta pesquisa talvez possa gerar inquietações no leitor que conhece a obra completa de José Condé, por se tratar de um recorte temático específico e parcial sobre o escritor. Todavia, assume-se aqui que esta tese não esgota as possibilidades de interpretação sobre sua obra, que inclui a malandragem, a sátira e as angústias particulares de suas personagens, dentre tantos aspectos, como temas bastante recorrentes. Com efeito, a obra de José Condé não se reduz à literatura histórica-fundacional abordada nesta pesquisa, pois reúne também a comicidade, a narrativa de memórias e ressentimentos, entre outros aspectos.

Cabe ratificar que o escritor introduziu em sua ficção episódios de sua trajetória de vida, a exemplo da referência a seus pais como as personagens que promovem a festa de inauguração no “palacete” recém-adquirido na rua da Matriz, 300 (antiga residência da família Condé em Caruaru), do Cine Avenida (que pertenceu a seu pai) e, provavelmente, centelhas de sua própria personalidade em personagens como Reinaldo (que aludiria ao José Condé “carioca”) e Chico Lima (que remeteria ao ofício de jornalista do escritor). Desse modo, seu legado literário é bem mais amplo do que possa aparentar, cabendo a futuras pesquisas desvendá-lo.

Contudo, o seu projeto literário de representação da cidade de Caruaru, identificado em metade de sua obra, está, sem dúvida, intimamente ligado à matéria de extração histórica, especialmente no romance *Terra de Caruaru*, que consiste na primeira grande narrativa sobre a constituição dessa cidade, assinalando-a, pois, como um *romance de fundação* (conceito abordado por Helena [1991] e ampliado aqui). Portanto, a interconexão entre literatura e história reflete um ponto de vista relevante na obra do escritor e, assim, justifica esta investigação.

Ao narrar a origem de uma cidade e a construção identitária de um povo, *Terra de Caruaru* retoma as narrativas historiográficas dos retratos do Brasil, com destaque para Sérgio Buarque de Holanda (1995), Gilberto Freyre (2003), Caio Prado Júnior (1961), Darcy Ribeiro (2006), Victor Nunes Leal

(2012), entre outros. Mas não se encerra nisso. O romance não aborda apenas estereótipos como o *senhor* da casa-grande, o coronel da Primeira República, as oligarquias ou os falsos heróis promovidos pela historiografia nacionalista. A obra oferece uma multiplicidade de perspectivas, a vida de personagens comuns, cuja ausência nas decisões públicas não as isenta dos desdobramentos históricos. Assim, sua trama vai além da voz dos vencedores, trazendo ao palco os subalternos, os marginalizados e estigmatizados.

Além de estabelecer a interdiscursividade com os ensaios historiográficos brasileiros e visibilizar o subalterno, o romance ainda rompe com a convenção narrativa linear, ao demonstrar-se “desordenado” em sua linha discursiva, não apenas por ser distribuído em 99 fragmentos, separados por lacunas enumeradas, mas por sua fragmentação temática contida na própria retórica da narrativa, alterando seu foco a todo instante. Portanto, trata-se de um *romance de fundação fragmentado*.

Nesse âmbito, esta tese trouxe uma importante contribuição para a ampliação do conceito de *romance de fundação*, ao estabelecer uma quantidade significativa de elementos fundacionais que caracterizam esse subgênero romanesco e, também, ao trazer-lhe novas características (a fragmentação) pela singularidade do objeto de análise.

Se o *romance de fundação* remonta às bases estruturantes e de construto identitário de uma nação, geralmente convergentes com as narrativas históricas dominantes, o *romance de fundação fragmentado*, por seu turno, pode contemplar sujeitos e acontecimentos que são ocultados nas narrativas dos “vencedores”.

Walter Benjamin (1984) observou que a obra de arte pode ser representada em “ruínas” (fragmentos), porque, para ele, o referente artístico (o mundo) é fragmentado. Considerando essa premissa, uma maneira de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994) estaria em narrá-la, igualmente, em fragmentos.

Isso pressupõe que a linearidade das narrativas monolíticas inviabiliza a “história a contrapelo”, enquanto o pluralismo dos fragmentos pode desnudá-la. Portanto, o *romance de fundação* tradicional apenas reproduziria as narrativas dominantes (pelo menos em termos de elementos fundacionais). Já o *romance*

de fundação fragmentado está na linha da metaficção historiográfica pós-modernista (HUTCHEON, 1991).

Em face de sua fragmentação e não-linearidade, perceber as *estruturas fundantes* decifradas nesta pesquisa foi semelhante à montagem de um quebra-cabeça ou, melhor, de um mosaico policromo, que forma uma ilusão de unidade com suas diferentes peças justapostas, mas com um resultado não-linear e mesclado. Em um mosaico desse tipo, o observador, à primeira vista, só conseguirá enxergar o todo, o conjunto, mas terá de se aproximar e observar atentamente para poder perceber seus meandros, suas pequenas formas, os detalhes perdidos nesse conglomerado de peças irregulares.

Dessa forma, ainda que com um estilo simples, “enxuto”, direto, sem floreios ou solilóquios filosóficos, a narrativa de José Condé, nessa obra, revela-se um tanto labiríntica, pela grande quantidade de personagens (118) e pela não-linearidade discursiva, exigindo algumas releituras para uma apreensão satisfatória.

Com tantos nomes de personagens citados, assistematicamente, e sucessão de cenas muitas vezes desconexas, o leitor pode se sentir confuso em seus primeiros contatos com o romance e, ao mesmo tempo, atraído, desejando encaixar as peças.

Como resultado da montagem desse mosaico policromo, esta tese pôde apontar as principais *estruturas fundantes* dispostas no romance da seguinte maneira:

- **Estruturas Fundantes I:** as condições climáticas, o espoliamento indígena, o escravismo, o Catolicismo, as estradas de ferro, a urbanização, o comércio e a estratificação social.
- **Estruturas Fundantes II:** o patriarcalismo rural, o senhorio, a jagunçagem, o coronelismo, as oligarquias, o filhotismo, o cangaço, o jornalismo e a polícia.
- **Estruturas Fundantes III:** o racismo, a discriminação de gênero e sexualidade e os retratos da diversidade distribuídos nos fragmentos.

Desse modo, entrelaçando os capítulos, verifica-se que, embora a narrativa seja multifocal, plural, multivocal e reveladora da vida privada de personagens corriqueiras, em meio a tudo isso, encontram-se as principais bases formadoras da sociedade brasileira metonimizada pela cidade de Caruaru.

Com base nas contribuições teóricas geradas nesta tese, como sugestão para futuras pesquisas sobre obras literárias *de fundação*, podem-se verificar:

- 1) *O inventário espacial* (a geografia, a arquitetura, o clima, as peculiaridades da urbanização representada, a disposição social, etc.);
- 2) *O inventário ideológico e discursivo* (a hierarquia do poder, o sistema político, as desigualdades, a força armada, os meios de comunicação, etc.);
- 3) *A representação do subalterno* (os espoliados, as minorias, a pobreza, o racismo, a discriminação de gênero e sexualidades, etc.).

Essas características podem ser confrontadas com outras narrativas (literárias e/ou historiográficas) sobre o mesmo contexto retratado, cabendo identificar suas semelhanças e diferenças, com especial atenção para as singularidades do objeto de análise, como sugere Antonio Candido: “saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte” (CANDIDO, 2010, p. 17).

No que se refere à análise da fragmentação narrativa (tema ainda bastante incipiente no Brasil), a questão fundamental reside na segmentação discursiva e temática, em vez da mera subdivisão textual. Deve-se, pois, verificar se a narrativa rompe com a linearidade, tornando-se multifocal e desordenada. Em outros termos, a fragmentação encontra-se mais na disposição do conteúdo narrado do que na apresentação gráfica, visto que a obra literária pode até estar dividida em muitas seções (fragmentos), porém, mantendo a linearidade. Neste caso, não se caracterizaria como uma narrativa fragmentada.

Cumprindo ainda observar quais os efeitos de sentido que a fragmentação narrativa provoca na recepção da obra. Se consiste em um convite ao leitor para

preencher suas lacunas, como aponta D'Lugo (1997), um sintoma do inconsciente fragmentado do autor, conforme a visão psicanalítica de Kristeva (1989), ou uma estratégia para retratar uma sociedade sob diversos ângulos, “a contrapelo”, como acontece no romance analisado aqui? Além de outras possibilidades.

A priori, quando anuncia tentar decifrar as *estruturas fundantes* no romance, esta tese parece revelar uma abordagem metodológica de caráter historicista, por estabelecer as bases formadoras da sociedade como seu princípio elucidativo, o que denotaria uma contradição, já que, aqui, a crítica a essa abordagem é uma premissa.

No entanto, sua metodologia alinha-se ao materialismo histórico, promovido por Benjamin (1994), no momento em que interpreta a sociedade representada na trama a partir da luta de classes (opressores e oprimidos, vencedores e perdedores, exploradores e explorados).

Além do mais, em última instância, ao revelar a potência e o protagonismo do subalterno, demonstra sua perspectiva pós-modernista, no sentido dado por Hutcheon (1991) e Lyotard (1991), em que, a exemplo da metaficção historiográfica, refuta as narrativas dominantes e traz a voz dos invisibilizados. Com isso, a perspectiva analítica adotada revela sua identificação com o pós-modernismo.

Terra de Caruaru, do prólogo ao epílogo, apresenta um contexto social que se encontra, permanentemente, em um *entrelugar*, na constante tensão entre os pares: continente livre x tirania do colonizador, sistema rural x urbanização, senhorio colonial x República, sertão x litoral, arcaísmo x modernidade. Uma nação cuja história é cíclica: tradição e modernidade estão imbricadas.

Talvez esse *entrelugar* também reflita o momento histórico em que o próprio José Condé se encontrava ao elaborar esse romance: fim da primeira metade do século XX e início dos anos 1960, uma nova era, quando emergiriam diversas revoluções na sociedade (sociais, geracionais, raciais, sexuais, de gênero, artístico-culturais, etc.). Certamente o escritor transmitiu em sua obra o sentimento geral que vivenciava naquela época.

José Condé compreendeu bem que, apesar da ciclicidade histórica, ele poderia optar pelas rupturas e, assim, rompeu especialmente com a forma

romanesca com a qual os escritores de sua geração estavam habituados: narrativas monolíticas, com capítulos extensos e tramas regionalistas saudosistas, como demonstra Albuquerque Júnior (2011).

Embora remetendo a seu tempo de infância no interior pernambucano, o romance de José Condé está longe de ser uma obra saudosista, típica dos regionalistas tradicionais. Trata-se, pois, de uma trama de ruptura, de revisão da moral vigente no período retratado, de descontinuidade daqueles modelos sociais, bem como da convenção narrativa linear.

Com seus fragmentos e multifocalidade narrativa, José Condé prenunciou o que muitos escritores viriam a fazer nos anos subsequentes: narrativas revisionistas e transgressoras em sua forma. Nesse âmbito, além de ser o primeiro *historiador-literário* sobre a cidade de Caruaru, José Condé, ainda em 1960, já caminhava na mesma linha dos pós-modernistas, no sentido concebido por Hutcheon (1991). Com sua obra inovadora, o escritor presenteou um público que não conseguiu reconhecê-la como tal, que não conseguiu perceber suas singularidades.

Por fim, a obra de José Condé, enquanto texto literário, revelou a possibilidade de representar o indizível, aquilo que foi ocultado pelo discurso dominante. Sua leitura promove uma reinterpretação da sociedade e da história, bem como novas possibilidades de representação, com seus signos literários e sua estética peculiar, por intermédio de seu pluralismo e fragmentação que, no fundo, refletem um retrato artístico genuíno da sociedade.

Referências

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. **A feira dos mitos**: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste – 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013a.

_____. **Nordestino**: invenção do “falo” – uma história do gênero masculino (1920-1940). 2. ed. São Paulo: Intermeios, 2013b.

ALTSCHULER, Eric Lewin *et al.* Linguistic evidence supports dates for Homeric epics. **BioEssays**. v. 35, issue 5, p. 417-420, may, 2013.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. **Responsabilidade e julgamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

_____. **Política**. Brasília: UNB, 1985.

_____. **Ética a Nicômaco**. (Col. Os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1979.

AULETE. Dicionário. Disponível em: <http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&palavra=bugre> Acesso em: 26 de Dez de 2013.

BAHIA, Juarez. **Jornal, História e Técnica**: história da imprensa brasileira. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética (a teoria do romance)**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini. 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1990.

_____. Le discours dans la vie et les discours dans la poésie. In: TODOROV, Tzvetan. **Mikhail Bakhtine**: le principe dialogique suivi de écrits du cercle de Bakhtine. Paris: Les Éditions du Seuil, 1981, p. 181-215.

BARBALHO, Nelson. **Caruaru de vila a cidade**. Recife: CEPE, 1980.

_____. **País de Caruaru**: subsídios para a história do agreste. Recife: CEPE; Caruaru: FAFICA/PMC, 1974

_____. **Caruru, Caruaru**: nótulas subsidiárias para a história do agreste de Pernambuco. Recife: UFPE. Caruaru: prefeitura Municipal, 1972.

BARBOSA, Walmir. **Sociedade, ética e política**. Disponível em: <http://www.goiania.ifgoias.edu.br/cienciashumanas/images/downloads/monografias/monografias_sociedade_etica_politica.pdf> Acesso em: 16 de maio de 2015.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARROS, José D'Assunção. **Cidade e história**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

BASTOS, Alcmemo. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 851-881.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter. Introdução: destruição e experiência. In: _____ (Orgs.). **A filosofia de Walter Benjamin**: destruição e experiência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

_____. A ruína. In: _____. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 199-203.

BEZERRA, M. L. L. **Sagradas mulheres**: mistérios, rezas e bênçãos. Uma história da Benzeção em Caruaru-PE. 2005. 246f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2005.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

_____. Culture's In-Between. In: HALL, Stuart; GAY, Paul du (Eds.). **Questions of Cultural Identity**. London: Sage, 1996, p. 53-60.

BLITZ, Mark. Tyranny, ancient and modern. In: KOIVUKOSKI, Toivo; TABACHNICK, David Edward. (Eds.) **Confronting tyranny**: ancient lessons for global politics. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2005, p. 9-24.

BLOCH, Marc Leopold Benjamin. **Apologia da história, ou, o ofício de historiador**. Tradução: André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOESCHE, Roger. An omission from ancient and early modern theories of tyranny: genocidal tyrannies. In: KOIVUKOSKI, Toivo; TABACHNICK, David Edward. (Eds.) **Confronting tyranny: ancient lessons for global politics**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2005, p. 33-52.

BOLLE, Willi. **Grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades, 34, 2004.

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

BOUGNOUX, Daniel. **Introdução às ciências da informação e da comunicação**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. Tradução: Sergio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2006.

BUCKHARDT, Jacob. **Force and freedom: an interpretation of history**. New York: Meridian Books, 1955.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 4. ed. São Paulo: Martins, 1971.

_____. Dialética da malandragem (Caracterização das Memórias de um sargento de milícias). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. N. 8. Universidade de São Paulo, 1970, p. 67-89.

CARONE, Edgard. **A República Velha: instituições e classes sociais (1889-1930)**. 4. ed. São Paulo: Difel, 1978.

CARPEAUX, O. M. **Ensaio reunidos: 1946-1971**. Rio de Janeiro: UniverCidade; Topbooks, 2005, v. II.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Tradução: Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução: Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

COCCO, Giuseppe. **MundoBraz: o devir-mundo do Brasil e devir-Brasil do mundo**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

COHN, Dorrit. **The distinction of fiction**. Baltimore/London: John Hopkins University Press, 1999.

CONDÉ, José. **Terra de Caruaru**. 6. ed. Caruaru: W. D. Porto da Silva, 2011.

_____. **Vento do amanhecer em Macambira**: novela; **Tempo, vida, solidão**: novelas; **As chuvas**: obra póstuma. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **Santa Rita**: Histórias da cidade morta e Os dias antigos. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. **Pensão riso da noite**: rua das mágoas (cerveja, sanfona e amor). 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

_____. **Como uma tarde em dezembro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____. **Caminhos na Sombra**. São Paulo: José Olympio, 1945.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria** : literatura e senso comum. Tradução : Cleonice Paes Barreto ; Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte : UFMG, 2012.

_____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução: Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

COSTA, Edson Tavares. **A construção e a permanência do nome do autor**: o caso José Condé. 2013. 295f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

CUNHA, Tristão da. Feminina. In: **Obras de Tristão da Cunha**. Rio de Janeiro: Agir, 1979.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?** Rio de Janeiro : Rocco, 1986.

DEL PRIORE, Mary. **A mulher na história do Brasil**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. Tradução: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: 34, 1995a.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: 34, 1995b.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Tradução: Aurélio Guerra Neto *et al.* Rio de Janeiro: 34, 1996.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 5. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: 34, 1997.

DENNING, Michael. **A cultura na era dos três mundos**. São Paulo: Francis, 2005.

DEWULFUL, Jeroen. **E se toda a história fosse ficção ?** reflexões sobre a utilidade da ficção como critério para distinguir literatura e história. In : Actas do Colóquio Internacional Literatura e História, Porto, vol. I, p. 209-214, 2004.

DILTHEY, Wilhelm. **Das Erlebnis und die Dichtung**. 16 ed. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

_____. **Leben Schleiermachers**. In: **Gesammelte Schriften**. Org. por Martin Redeker. v. XIII, 1-2 e XIV, 1-2, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary Del (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2015, p. 223-240.

D'LUGO, Carol Clark. **The fragmented novel in Mexico: the politics of form**. Austin: University of Texas Press, 1997.

DÖBLIN, Alfred. O romance histórico e nós. Tradução: Marion Brepohl de Magalhães. **História: Questões & Debates**, Curitiba: UFPR, n. 44, p. 13-36, 2006.

ESTEVES, A. R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo : UNESP, 2010.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro**. 9. ed. São Paulo: Globo, 1991.

FERNANDINO NETO. Padre Zacarias Tavares completaria 110 anos nesta segunda-feira. **Jornal Vanguarda**. Caruaru, jul, 2009. Disponível em: <<http://www.jornalvanguarda.com.br/v2/?pagina=noticias&id=3915>> Acesso em: 16 fev de 2015.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

_____. **Ordem e progresso**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1959.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GEERTZ, Clifford. **Works and lives: the anthropologist as author**. Standford: Standford University Press, 1988.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. **As consequências da modernidade**. Tradução: Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. Tradução: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Relações de força: história, retórica, prova**. Tradução: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **A micro-história e outros ensaios**. Tradução: Antônio Narino. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

GOUVEIA, D. S. **O espaço em Terra de Caruaru: uma toponímia dos principais ambientes da obra de José Condé**. 2013. 93f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2013.

GUHA, Ranajit. On some aspects of the historiography of colonial India. In: _____; SPIVAK, G. (eds.) **Selected Subaltern Studies**. New York: Oxford University Press, 1988, p. 37-44.

HEGEL, G. W. F. **Estética (poesia)**. Tradução: Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1964.

HELENA, Lúcia. O romance de fundação: subsídios para a questão da dependência. Atlântida: **Revista do Instituto Açoriano de Cultura**, 2º sem, 1991.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HORKHEIMER, Max. **Eclipse da razão**. 7. ed. São Paulo: Centauro, 2007.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é o fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JORNAL VANGUARDA. **Documentário eternizará a memória de Nelson Barbalho**. Caruaru, maio de 2008. Disponível em: <<http://www.jornalvanguarda.com.br/v2/index.php?pagina=noticias&id=1316>> Acesso em: 10 jan de 2015.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente**. Campina Grande: EDUEPB, 2015.

_____. Literatura de multidão: a potência dos pobres na literatura brasileira contemporânea. **Revista Graphos**, UFPB, p. 82-98, 2012.

KRISTEVA, Julia. Dizer a fragmentação. In: _____. **Sol negro: depressão e melancolia**. Tradução: Carlota Gomes. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 156-158.

LAMARQUE, Peter; OLSEN, Stein Haugom. **Truth, fiction and literature: a philosophical perspective**. Oxford: Clarendon Press, 1994.

LÄMMERT, Eberhard. “História é um esboço”: a nova autenticidade narrativa na historiografia e no romance. **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 9, n. 23, p. 289-308, 1995.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 20. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão *et al.* Campinas: UNICAMP, 1990.

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

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo: (ou A polêmica em torno da ilusão)**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002.

LEJEUNE, Philippe. Definir autobiografia. In: MORÃO, Paula (Org.) **Autobiografia: auto-representação**. Lisboa: Colibri, 2003.

_____. El pacto autobiográfico. In: LOUREIRO, Ángel G. (Org.) **La autobiografía y sus problemas teóricos**. Barcelona: Antropos, 1991, p. 47-61

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo : Companhia das Letras, 2006.

_____. **Mimesis e modernidade: formas das sombras**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. Tradução: Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34, 2000.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

MAGALHÃES, A. **Deus no espelho das palavras**: teologia e literatura em diálogo. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2009.

_____. A Bíblia como obra literária: hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia. In: FERRAZ, S.; _____; BRANDÃO, E. (Orgs.) **Deuses em poéticas**: estudos de literatura e teologia. Belém: UEPA; UEPB, 2008. p. 11-24

MARCEL Bursztyn. **O poder dos donos**: planejamento e clientelismo no Nordeste. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

MELLATI, Julio Cezar. Nomes de tribos. **Ciência Hoje** (seção “cartas dos leitores”), v. 10, n. 56, p. 2-3, 1989.

_____. Como escrever palavras indígenas? **Revista de Atualidade Indígena**, Brasília: FUNAI, ano 3, n. 16, p. 9-15, 1979.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol**: violência e banditismo no Nordeste do Brasil. 4. ed. São Paulo: A Girafa, 2004.

MENEZES, Marco Antonio de. Cabarés: história e memória. In: XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA: conhecimento histórico e diálogo social. 2013, UFRN, **Anais**, Natal-RN, 2013.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

MORGENSTERN, Karl. “Über das Wesen des Bildungsromans”. In: LÄMMERT, Eberhard *et al* (Orgs.). **Romantheorie**: Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland. Colônia: Kiepenheuer & Witsch, 1971, p. 253-258.

NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da multidão. **Lugar Comum**: estudos de mídia, cultura e democracia. Rio de Janeiro, n. 19-20, p. 15-26, jan/jun, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra**. Tradução: Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995.

OLIVEIRA, Manoela Hoffmann. Crítica ao conceito Bildungsroman. **Revista Investigações**. UFPE. v. 26, n. 1, p.1-39, jan. 2013.

PANG, Eul-Soo. **Coronelismo e oligarquias**. A Bahia na 1ª República (1889-1934). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

PAVEL, Thomas G. Between history and fiction. In: FEHN, Ann; HOESTEREY, Ingeborg; TATAR, Maria (Eds.). **Neverending Stories: toward a critical narratology**. Princenton, NJ: Princenton University Press: 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Tradução: Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo: colônia**. 12. ed. São Paulo: Brasiliense, 1972.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. O coronelismo numa interpretação sociológica. In: BÓRIS, Fausto (Org.). **História geral da civilização brasileira**. Tomo III. Vol I. São Paulo: Difel, 1975, p. 155-190.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RICOEUR, Paul. **Do texto à ação**. Porto: Rés-Editora, 1989.

RIFFATERRE, Michael. **Fictional Truth**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.

_____. Intertextual Representation: on mimesis as interpretative discourse. **Critical Inquiry**, v. 11, n. 1, sep, 1984, p. 141-162.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RODRIGUES, Celso. Do escritor ao colunista. **Diário de Pernambuco**, Recife-PE, 08/01/1961, 3º caderno, p. 3.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance modern. In: _____. **Texto/Contexto I**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 75-97.

SAHOO, Abhijit. Subaltern Studies: a new trend in writing history. **Odisha Review**. November, 2014, p. 81-86.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SANTOS, J. V. dos. **Falas da cidade: um estudo sobre as estratégias discursivas que constituíram historicamente a cidade de Caruaru-PE (1950-1970)**. 2006. 132f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006

SCHEFFEL, Victor von. "Vorwort", Ekkehard. Eine Geschichte aus dem 10. Jahrhundert. In: **Werke**, 4 vol. (Leipzig: Bibliographisches Institut, 1919) vol. 3: p. 20-25

SILVA, H. M. Lembranças de um tempo que não volta mais: a Caruaru de José Condé. In: IV CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS DA AMAZÔNIA. Livro de Estudos Literários II, 2012, Belém, **Anais**, UFPA, 2013, p. 52-58

SILVA, J. D. da. "**Festas boas**" de Caruaru-PE: da conceição à capital do forró (1950-1985). 2010. 182f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

SÓFOCLES. **Antígona**. Trad. Donaldo Schuler. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SOUZA, Licia Soares de. **Introdução às teorias semióticas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SUNG, Jung Mo; SILVA, Josué Cândido da. **Conversando sobre ética e sociedade**. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

STE. CROIX, G. E. M. de. Aristotle on History and Poetry. In: OKSENBERG-RORTY, A (Org.) **Essays on Aristotle's Poetics**. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 23-32

TAVARES, Zacarias Lino. Subsídio para a história de Caruaru. **Revista do Agreste**, ano III, n. 4, jan. 1953.

TODOROV, Tzvetan. **Introduction to poetics**. Translated by Richard Howard. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1981.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

_____. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Tradução: Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1974.

VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. 4. ed. Tradução: Alda Baltar e Maria Auxiadora. Brasília: UNB, 1998.

WEBER, Ronald. **The Literature of Fact: literary nonfiction in American writing**. Athens: Ohio University Press, 1980.

WHITE, Hayden. **Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe**. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1975.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução: Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WITTGENSTEIN, L. **Investigações filosóficas**. Tradução: José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. **Tractatus logico-philosophicus**. Tradução: José Arthur Giannotti. São Paulo: Companhia Editora Nacional/USP, 1968.

ZUCKERT, Catherine. Why talk about tyranny today? In: KOIVUKOSKI, Toivo; TABACHNICK, David Edward. (Eds.) **Confronting tyranny**: ancient lessons for global politics. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2005, p. 1-8.

Apêndice

Abel: escravo de Manuel Pedro.

Abelarda: esposa de Teotônio Teixeira, mãe de Antônio Teixeira.

Adélia: dona da escola em que Jorge estudou.

Agripino: vaqueiro, pai de Rosendo, solicita ao comandante João Teixeira de Carvalho punição para o assassino do filho.

Alípio: pai de Antonina que só deixara dívidas para a filha e o genro.

Almeida: dono de armazém de algodão e fábrica de laticínios. Um dos homens mais ricos da cidade.

Alzira: esposa do tenente Batista.

Ananias: maestro da banda Comercial.

Antonina: esposa de Teixeira, que se casara com ela apenas por interesse na suposta fortuna de seu pai.

Antônio Lico: alfaiate da cidade.

Antônio Silvino: cangaceiro capturado pelo tenente Aparício.

Antônio Teixeira: filho de Teotônio, tataraneto de João Teixeira da Preguiça.

Aparício: tenente da polícia que captura cangaceiros.

Ariosto Ribas: filho de Ulisses Ribas, assume posição de coronel com a morte do pai.

Ataíde: frequentador da Pastelaria do Norte.

Aurino Ferreira: senador do estado de Pernambuco.

Barreto: líder da trupe Chat-Noir.

Belmira: proprietária do cabaré.

Benício: antigo noivo de Lindalva, por quem ela ainda preserva sentimentos.

Biô: garçom da Pastelaria do Norte.

Borema: vaqueiro de João Teixeira da Preguiça, mencionado por ter sido apunhalado por um tangerino do senhor Leite.

Cabo Cleto: soldado de Tenente Batista que tenta capturar Zé Bispo.

Cacho de Coco: gazeteiro.

Caldeira: vice-presidente da Câmara Municipal.

Chico Leite: senhor da região da Jurema, próxima do sertão pernambucano, apropriada pela família Leite após disputas com a família Carvalho, quando foram expulsos da região da Preguiça.

Chico Lima: diretor do jornal O Combate.

Claudina: filha de Sivuca que foge com Maciste, halterofilista da trupe Chat-Noir.

Claudino: cangaceiro de Zé Bispo.

Clomiro Arruda: proprietário do Cine Avenida.

Coriolano: um dos escravos da fazenda de João Teixeira de Carvalho.

Cravo Branco: orador da banda comercial, presidente do Clube Mixto Carnavalesco Abanadores, organizador de pastoris e bumba-meu-boi.

Deodato: vaqueiro da casa-grande onde Ariosto Ribas pretende viver com Juraci.

Dona Esmeralda: esposa de Taveira, insatisfeita com a cidade, incentiva deixá-la para residir em Recife.

Dona Sebastianinha: costureira, vizinha de Dondon.

Dona Serafina: esposa de Zica Soares, mulher recatada, sem intervenções na trama.

Dona Zefinha: esposa de Manuel Pedro e comadre de João Teixeira de Carvalho.

Dondon: amante de Ulisses Ribas e perseguida após sua morte.

Doninha: falecida mãe de Eulina.

Euclides: tio de Reinaldo, residente no Rio de Janeiro.

Eulácia: filha de Manuel Pedro e afilhada de João Teixeira de Carvalho.

Eulina: solteirona abandonada pelo noivo. Preserva a residência da Rua Duque onde viveria com o futuro marido, indo todos os dias arrumá-la.

Gertrudes: empregada de Dondon.

Gonzaga: médico, lidera a construção do novo clube, o Andaia.

Indalécio: mestre empreiteiro da construção do clube Andaia.

Isidoro Guaxinim: capanga (jagunço) de João Teixeira de Carvalho, um dos irmãos Guaxinins.

Jandira: integrante da trupe Chat-Noir e torna-se amante de Teixeirainha.

João Guaxinim: principal capanga (jagunço) de João Teixeira de Carvalho. Irmão mais velho dos irmãos Guaxinins (Isidoro e Leôncio).

João Teixeira de Carvalho: senhor da região da Preguiça, dono de muitas terras, gado e escravos.

João Teixeira de Carvalho: neto do comandante João Teixeira da Preguiça. Velho com 84 anos de idade. Pai de Teotônio Teixeira e avô de Antônio Teixeira.

Jorge: filho de José Bispo, suicida-se (ou é assassinado?) na cadeia pública.

José Bispo (José Cassimiro Frutuoso): ex-seminarista, perseguido pelos Ribas sob acusação de traição política, executante da morte de Ulisses Ribas e, tornando-se cangaceiro, vinga a morte do filho Jorge amarrando Ariosto Ribas a um cavalo cego.

José Inácio: velho alcoólatra, preso por cuspir no pé de Ariosto. Une-se a Zé Bispo como cangaceiro.

José Rodrigues de Jesus: proprietário da fazenda Juriti. Fundador da cidade, antes chamada de Caruru, transformando-se depois em Caruaru. Responsável pela construção da igreja de Nossa Senhora da Conceição, registrada como o marco zero da cidade.

José Rolmiro: frequentador da Pastelaria do Norte.

Jovina: namorada de Cravo Branco, opositora de Ariosto Ribas e futura namorada de Chico Lima.

Juraci: prostituta do Recife trazida por Ariosto para viver com ele na casa-grande.

Lázaro: dentista da cidade.

Leôncio Guaxinim: capanga (jagunço) de João Teixeira de Carvalho, um dos irmãos Guaxinins.

Lilico: sacristão da igreja da Conceição.

Lindalva: esposa de Almeida, não ama o marido, pois preserva sentimentos por Benício (um antigo noivo). Vive ainda um caso amoroso com Reinaldo.

Maciste: halterofilista da trupe Chat-Noir que foge da cidade com Claudina.

Mané Tiné: dono de um bar.

Manuel Figueiró: cunhado de Chico Leite e parceiro em seus combates.

Manuel Pedro: compadre de João Teixeira, habitante da pequena vila de Caruaru.

Manuel Simplicio: indicado para trabalhar para a prefeitura como fiscal de feira.

Marcionilo: ex-noivo de Eulina.

Maria Augusta: esposa de Lázaro, vive um caso amoroso com Gonzaga.

Maria de Jesus: índia Cariri, trazida para a Preguiça aos 9 anos de idade e tornando-se “mulher” de João Teixeira de Carvalho aos 13 anos.

Maria do Socorro: garota de 8 anos, filha de Ulisses e Dondon.

Mariana: pretendente de Antônio Teixeira, residente da Rua Vigário Freire.

Marina: integrante da troupe Chat-Noir.

Mário: frequentador da Pastelaria do Norte que estivera fora da cidade.

Miguel: galã da troupe Chat-Noir.

Mr. Brown: dirigente do armazém de algodão dos ingleses.

Naninha Vieira: musicista e dirigente do coro na igreja da Conceição.

Nhô de Sousa: falecido pai de Eulina. Antigo *senhor* de casa-grande.

Nhô Florêncio: proprietário de um sobradinho construído de fundos para o rio Ipojuca na pequena vila de Caruaru.

Noca: esposa de José Bispo e mãe de Jorge.

Noêmia: esposa de Reinaldo, ambos do Rio de Janeiro. Noêmia rompe com o modelo moral das mulheres caruaruenses.

Norato: cangaceiro de Zé Bispo.

Nunes: presidente da banda Comercial.

Olívia: empregada de Dondon.

Padre Nazareno: padre da igreja da Conceição.

Padre Severino: vigário de Vitória de Santo Antão.

Paula: esposa de Gonzaga, vive um caso amoroso com Reinaldo.

Proprietária da Rua da Matriz 300: mencionada como incentivadora da aquisição da residência na Rua da Matriz (em referência a Anna Condé, Donaninha, mãe de José Condé).

Proprietário do palacete da Rua da Matriz 300: personagem inominada que oferece uma festa de inauguração de sua nova residência (em referência a João Condé, pai de José Condé).

Quelé: indicado para trabalhar para a prefeitura como fiscal de feira.

Raimundinho: empregado do casal Reinaldo e Noêmia.

Raul: tipógrafo e impressor do semanário do jornal O Combate.

Reinaldo: engenheiro vindo do Rio de Janeiro, trabalha no armazém de algodão dos ingleses. Reinaldo não se rende aos ditames da classe dominante caruaruense.

Ribeirinho: dono de loja de tecidos.

Robertinho: garoto com 10 anos, filho de Ulisses e Dondon.

Rodolfo: capitão mandado pelo governador para manter a ordem em Caruaru.

Roque: proprietário do bar Luso-Brasileiro.

Rosendo: filho de Agripino, assassinado (apunhalado pelas costas) após discussão com um vaqueiro de Chico Leite.

Rute: integrante da troupe Chat-Noir.

Sebastião Trindade: dono da bodega frequentada por Manuel Pedro e João Teixeira de Carvalho na pequena vila de Caruaru.

Seu Zezinho: dono do carrossel na feira.

Severino: funcionário de Teotônio que teria visto o fugitivo Zé Bispo.

Silvério: maestro da Euterpe.

Sinval: dono da farmácia.

Sivuca Feijó: farmacêutico, cuja filha foge da cidade com o halterofilista da troupe Chat-Noir.

Stela Ferreira: nova figurante portuguesa da troupe Chat-Noir.

Taveira: juiz da cidade.

Teixeirinha: tabelião da cidade, com cartório herdado do pai, conhecedor de todos os acontecimentos da cidade.

Tenente Batista: delegado da cidade.

Teotônio Teixeira: filho de João Teixeira, comerciante.

Tertuliano: correligionário dos Ribas.

Torquato: cego pedinte.

Totonha: uma das mais antigas habitantes da cidade que falece.

Ulisses Ribas: coronel da cidade, líder do partido político.

Xandu: mãe de uma garota que canta na igreja.

Zefa: empregada de Ariosto.

Zequinha: um dos capangas de Ariosto Ribas e tenente Batista.

Zezinho Borema: vaqueiro de João Teixeira de Carvalho (neto), cultivador da fazenda da Preguiça em 1920.

Zica Soares: prefeito da cidade.

Zuzu: empregada de Eulina.